SPIS RZECZY

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1937 Rocznik IV	Luty	ZESZYT II (XVI)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18 670

Wacław Kochański

APOLINARY KĄTSKI

(Przemówienie, wygłoszone na akademii w dniu obchodu 75 letniej rocznicy wskrzeszenia Konserwatorium Warszawskiego)

Szczęśliwi jesteśmy my polscy muzycy, szczęśliwą i dumną czuje się młodzież, obchodząc uroczyście święto 75 letniej rocznicy wskrzeszenia swej szkoły — tego najdrogocenniejszego w kraju źródła wiedzy, niezbędnej dla twórców i siewców piękna muzyki w Polsce.

Jak wywierzysko górskie wytrysnęło z pod ziemi to źródło i popłynęło wartkim potokiem, dzięki wysiłkom Apolinarego Kątskiego, dzięki też jego rozwadze i odwadze przetrwało ono burze i gromy, gdy inne z tego okresu szkoły znikły całkowicie z powierzchni ziemi.

Jakkolwiek Konserwatorium nasze istnieje nie od 75 lecz od 115 lat, jakkolwiek w szóstym roku jego istnienia zbudowano już piękne gniazdo w ówczesnym uniwersytecie — w postaci Szkoły Głównej (sam Chopin uczył się w niej kompozycji), to jednak z wybuchem powstania listopadowego, zamilkły Muzy, Szkoła zapadła w letarg blisko 30 lat trwający. Z tego letargu obudził ją Apolinary Kątski i dlatego nazywamy go Wskrzesicielem.

Imię Kątskich wymawiano w Polsce z czcią już w wieku 17-ym. Generał artylerii konnej Marcin Kątski pod Sobieskim idzie na odsiecz Wiednia, a w r. 1699 odbiera z rąk Turków Kamieniec Podolski. W 19-tym wieku muzyka staje się dominującym żywiołem w rodzinie Kątskich. Ojciec Apolinarego — wielki meloman—

sam obudził w swych dzieciach umiłowanie muzyki. Starszy syn jego Karol, doskonały skrzypek, był pierwszym nauczycielem Apolinarego. Drugi syn Antoni jako pianista zdobył sławę świa-tową. Wielu z nas tu obecnych oklaskiwało tego artystę, który jeszcze w 83 roku życia był przedmiotem spontanicznych owacyj na estradzie koncertowej.

Apolinary zaczął grać na skrzypeczkach już w 4 roku życia. Pod względem łatwości z jaką opanowywał instrument uważano go za fenomen, za wybryk natury...

Aby zapewnić swym dzieciom gruntowne wykształcenie muzy-czne ojciec Apolinarego wraz z całą rodziną przenosi się na sta-łe do Wiednia. Tu siedmioletnie dziecko staje się bożyszczem krytyki, szerokiej publiczności, oraz ulubieńcem cesarzowej au-striackiej, z rąk której otrzymuje drogocenne skrzypce Stradi-variusa.

Jako jedenastoletniego młodzieńca spotykamy Apolinarego Kątskiego już na horyzoncie paryskim: tu sam Paganini z wyso-kości swego tronu zaświadcza, iż „w 11 roku życia młodzieniec Kątski już dorównuje, a w krótkim czasie prześcignie najwięk-szych skrzypków świata". Nie omylił się Paganini: zwłaszcza gdy chodziło o stronę techniczną wykonania, o blask, o efekt, Kątski nie miał sobie równego. Witany entuzjastycznym aplauzem mło-dzieniec tryumfalnie objeżdża z koncertami Anglię, Francję, Niemcy, Austrię, Rosję i Polskę*). Na wszystkich dworach ce-sarskich i królewskich witano go jako zjawisko fenomenalne. W r. 1852 zostaje powołany na solistę nadwornego w Peters-burgu. Dwór cesarski miał bowiem ambicję poszukiwania swoich solistów wśród królów skrzypcowych. Poprzednikiem Kątskiego na tym stanowisku był Henri Vieuxtemps, następcą — Henryk Wieniawski.

Jakkolwiek na wysokości talentu Kątskiego zawsze było jego dobre serce, z którym śpieszył na pomoc biednym, jakkolwiek ogromne wpływy z koncertów oddawał na cele filantropijne, to jednak dopiero z 29-tą wiosną życia, przekształca się wizerunek artysty. Jego sylwetka występuje w zgoła odmiennym świetle:

---

*) Prasa niemiecka z Oetingerem i Guzem na czele, prasa angielska, francu-ska widzi w Kątskim zjawisko równorzędne z Paganinim, a sam Berlioz — po jednym z koncertów K. nie zawahał się wykrzyknąć: „Est-ce Paganini re-venu sur terre sous une autre forme, ou l'illustre roi des violonistes a-t-il lé-gué toute la puissance de son génie a Kontski?"

w duszy rodzi się tęsknota do czynu dla dobra swego kraju i swe-go narodu. Już nie nęci Kątskiego blask kariery wirtuozowskiej nie wzrusza powodzenie, jakim się dotychczas cieszył na dworze cesarskim. Gorący patriota czuje się powołany do stworzenia „instytucji, która by w stolicy polskiej rozwinęła muzykę pol-ską — z wybitną cechą własną i oryginalną".

Idea Kątskiego żyła już w sumieniu publicznym, niby w zawią-zku, jako skutek dawniejszej pracy Bogusławskich, Kamińskich, Elsnerów i Kurpińskich, a niebywały entuzjazm rozbudzony ge-nialną pieśnią twórcy „Halki" daje Kątskiemu ową moralną siłę do przeprowadzenia ogromu pracy, której już od tej chwili całe swoje życie poświęca. Rychło zdobywa dzięki stosunkom pozwolenie na otwarcie uczelni i pełen wiary w pomoc publiczną zabiera głos, wzywający do ofiar, a dość było kilka słów goręt-szych iżby się poruszyły uczucia „dla tej bogini, która miała na ziemię naszą zstąpić, wedle zaręczyń mówcy, nauczyć nas własnej pieśni, uzacnić cześć religijną, ukształcić domorosłą muzę".

Po wszystkich ziemiach kraju urządzał Kątski zbiorowe kon-certy, widowiska i kwesty, a prócz uzbieranego stąd grosza przy-bywał jeszcze znaczny datek możnych — niby mecenasów krajo-wej kultury.

Był też w istocie budującym ów widok kraju rolniczego, któ-ry zadatki dawał na przyszłą swą chwałę artystyczną. Tegoby nie uczynił ani rycerski podług zasad Górnickiego chowany dworza-nin, ani późniejszy magnat, ani szlachcic zagrodowy, bo ten i ów odprawiłby rzecz po swojemu dziwując się, że ktoś na grajków i komediantów śmie grosz publiczny wyłudzać.

Kątski „wyłudził" i w ciągu dwóch lat uzbierał potrzebną kwo-tę: 43.827 rubli 73 kop., tworząc materialną podstawę egzystencji dla instytucji. Z jaką energią, z jaką pomysłowością dążył do ce-lu, o tym opowiadano legendy, pisano tomy. Tak tedy nastąpiło otwarcie instytutu muzycznego. Było to 26 stycznia 1861 r. Kątski na wielką skalę zbudował szkołę; zaczął ze 126 uczniami, po 10 latach ilość ich zwiększyła się w trójnasób. Genialny organizator kładł główny nacisk na krzewienie muzyki symfonicznej, chó-ralnej i kameralnej. Sam prowadził chóry i orkiestrę w świą-tyni katedralnej; pamiętnie się odznaczały doroczne msze na cześć św. Cecylii i koncerty symfoniczne, w których pięk-nie przedstawiał młodą orkiestrę, budząc wdzięczność za ten troskliwie chowany, z własnych żywiołów złożony artysty-

czny organ. Ideałem, który przyświecał Kątskiemu w jego pracy, jak sam stale podkreślał, było „stworzenie instytucji, która by rozwinęła muzykę polską z wybitną cechą własną i oryginalną". W tym celu powoływał na wykładowców artystów polskich na najwyższym poziomie stojących, reprezentujących szczyty muzy⸗ki polskiej. Każdego umiał ocenić wedle zasług, każdemu oddał sprawiedliwość. Aby ogarnąć bezmiar serdecznego uwielbienia, jakim Kątski otaczał genialną postać Moniuszki, pozwolę sobie przytoczyć parę fragmentów z listu Kątskiego do Moniuszki, ogłoszonego w druku przez Dr. Lidzkiego⸗Śledzińskiego.

„Osoba i zasługi WPana, w przekonaniu mojem są nierozdziel⸗nie połączone z bytem Instytutu, chęć zjednoczenia go i pożytko⸗wania na dobro nowo tworzącej się szkoły, była i jest ciągłą moją myślą, — w osobie Jego widziałem i widzę jedną z najpotężniej⸗szych dźwigni".

„Pojmujesz WPanie, że w życiu znakomitych ludzi, są prze⸗znaczenia wolą opatrzności wskazane, które spełnić jesteśmy obo⸗wiązani, do liczby tych przeznaczeń należy przyjęcie przez WPa⸗na nowego obowiązku publicznego kształcenia młodzieży na drodze muzyki wyższej — Imię Jego, nauka, prace, wieloletnie doświadczenie i uczucia obywatelskie nie pozwolą mu zapewne uchylić się od tego poświęcenia dla dobra kraju."

Kątski obudził ruch artystyczny w kraju, utorował drogę mło⸗dym talentom. Dzielnemu siewcy sprzyjało szczęście. Wśród pierwszych wychowanków Instytutu widzimy przyszłych aposto⸗łów muzyki polskiej, a na czoło ich wybija się genialna postać Ignacego Paderewskiego. Za nim — Zygmunt Noskowski, który wychował cały zastęp kompozytorów, co szeroko po świecie roz⸗sławili imię polskie, a jeśli już mowa o skrzypkach, to który z nich był bliższym sercu polskiemu od Stanisława Barcewicza: ten na przestrzeni lat 50 był u nas symbolem muzy skrzypcowej. Kątski jedną ręką jakby pogłębiał krynicę, z której mieli czerpać fachowi krzewiciele kultury muzycznej, a drugą ręką niósł kaga⸗niec oświaty muzycznej do szkoły ogólno⸗kształcącej. W całej swej działalności kojarzył on bowiem abstrakcyjność dźwięku muzy⸗cznego z tętnem czucia narodowego. Jeśli patrzymy na Kątskie⸗go z perspektywy naszych czasów, to widzimy w nim działacza, który z całą świadomością doceniał wpływ wychowania artysty⸗cznego na podniesienie kultury duchowej narodu. Jak dalecy je⸗steśmy dziś od ideału Kątskiego!...

Ogrom trudu dokonanego zwalił potężne barki Kątskiego już w 53 roku życia. Oddał swe życie i majątek umiłowanej Instytucji. Na łożu śmierci mówił do syna: „Nic Wam nie zostawiam oprócz imienia. Pragnę tylko jednego: Niech mi postawią kamień, objaśniający młodzież, żem dla niej pracował".

Pragnąc spełnić wolę wielkiego artysty i obywatela, profesorowie i młodzież w dniu dzisiejszym oddają Mu hołd w postaci tablicy pamiątkowej, wykutej ze skromnego polskiego kamienia.

Dr. Tadeusz Szeligowski

CZYŻBY ELITARYZM MUZYKI WSPÓŁCZESNEJ?

Zagadnienie tu poruszone da się sformułować w pytaniu: dla kogo muzyka współczesna jest przeznaczona, t. zn., kto ma być jej odbiorcą — laik czy wykształcony muzyk. Odpowiedź wypadnie oczywiście twierdząco dla pierwszej ewentualności. Muzyki współczesnej powinny słuchać szerokie warstwy; powszechność jest ideałem, do którego dążą wszelkie poczynania umuzykalniające. Zagadnienie ogranicza się zatym do kwestii popularyzacji nowej sztuki.

Badając popularność poszczególnych epok można z grubsza przyjąć, że wiek 18 charakteryzuje a r i a, wiek 19 — f o r t e p i a n i częściowo (druga połowa) orkiestra. Czasy współczesne sprzyjają rozwojowi o r k i e s t r y, która podobnie jak opera w 18 w., staje się legitymacją każdego szanującego się kompozytora. Orkiestra zastąpiła operę i fortepian wieków ubiegłych; wkroczyła tryumfalnie na widownię gnębiąc potrosze szacowny fortepian i narzucając mu niekiedy rolę instrumentu perkusyjnego. Przy tym wszystkim nie można zapoznawać roli, jaką odgrywał fortepian w rozpowszechnianiu znajomości utworów orkiestralnych, których popularność od czasów symfonii Haydna do czasów Brahmsa i R. Straussa polegała na licznych opracowaniach fortepianowych. Przeróbki te pozwalały poznać muzykę symfoniczną i kameralną bardzo dokładnie. Dzisiaj ten sposób rozpowszechniania znajomości dzieł współczesnej muzyki nie istnieje. Zyskaliśmy olbrzymie możliwości w orkiestrze, ale utraciliśmy możliwość korzystania z fortepianu jako pośrednika. Złożyły się na to różne przyczyny; w pierwszym rzędzie zmiana systemu tonalnego i ogromny wzrost techniki orkiestralnej. Dyso-

nanse i współbrzmienia zachwycające nasze uszy w orkiestrze są irytujące i bezdźwięczne na temperowanym fortepianie. Skomplikowana faktura polifoniczna współczesnych utworów orkiestralnych uniemożliwia sporządzenie jakiegoś możliwego do użytku wyciągu. Żadna redukcja fortepianowa nie da nam wyobrażenia o wspaniałości „Sacre" Strawińskiego albo o przepychu barw „Bolera" Ravela. Współczesne dzieła orkiestralne zdobyły się na swój własny, zupełnie oryginalny język, wyzwalając się z pod hegemonii fortepianu (jeszcze partytury Brahmsa i Straussa wyglądają jak instrumentowane wyciągi fortepianowe) ale tracąc jednocześnie zdolność szerszej popularyzacji. Nawet w bardzo skromnych biblioteczkach domowych znajdowało się dawniej symfonie klasyczne w układzie fortepianowym. Dzisiejszy amator (nawet wykształcony) nie kupi partytury, której czytanie wymaga specjalnych kwalifikacyj i dużej rutyny. W ten sposób muzyka współczesna orkiestralna nie weszła w codzienną praktykę przeciętnie muzykalnego odbiorcy; jest zjawiskiem, z którym laik spotyka się bezpośrednio bardzo rzadko.

Niepopularność współczesnej muzyki płynie jeszcze z innego źródła: z braku literatury fortepianowej, która jest najbardziej powołana do propagandy każdego nowego kierunku. Poza tym na przeszkodzie stoją problemy techniczne. Wymagają one od współczesnego instrumentalisty wirtuozowskiego opanowania instrumentu w celu sprostania wymaganiom nowoczesnej partytury. U nas np. szkolnictwo instrumentów dętych napewno nie było przygotowane do takich wymagań. Wiele nawet zupełnie niezłych orkiestr musi rezygnować z wykonywania dzieł nowoczesnych jako zbyt trudnych. W rezultacie słuchaczowi pozostaje płyta gramofonowa, czyli najzupełniej b i e r n y stosunek do wykonywanego utworu. A przecież z doświadczenia wiemy, że tylko czynny udział w wykonywaniu muzyki pobudza i zachęca do prawdziwego zainteresowania się nią i rozumienia jej.

Techniczne wymagania są również przeszkodą w poznawaniu dzieł kameralnych. Dla niezawodowca samo utrzymanie zdobytej techniki fortepianowej wymaga niebylejakich wkładów i stałej pracy, chociażby tylko nad fizyczną sprawnością palców. Współczesna muzyka stawia całą masę problemów technicznych, na których rozwiązywanie nasz dyletant nie ma ani czasu ani ochoty. Wpływ swój ma tutaj również brak segregacji utworów nowoczesnych i ich ewentualnych szans przetrwania mody danej

chwili. Wielka część utworów współczesnej literatury nosi charakter wyraźnie eksperymentalny, co również nie sprzyja chęci poznania, zważywszy wrodzony konserwatyzm ludzki. Wreszcie zniechęcająco oddziaływać może struktura utworu, nieraz tego rodzaju, że tylko wirtuozowskie wykonanie jest w stanie nas zainteresować głębiej. W tych warunkach amator rezygnuje z poznania utworów współczesnych i traci powoli z nimi kontakt. Wszelkie aktywne poznanie nie posiada żadnych szans.

Problemy te nie są nowe. We współczesnej muzyce obserwuje się stale objawy, które świadczą o tym, że sprawa jej popularyzacji jest zagadnieniem stale aktualnym. Hindemith swego czasu lansował muzykę dla laików, ograniczając np. partie skrzypcowe do drugiej lub trzeciej pozycji, a więc ułatwiając je. U nas konkursy Towarzystwa Wydawniczego wymagają przeważnie utworów łatwych, przez co rozumieć należy kompozycje posiadające w dużym stopniu zdolności dotarcia do szerszych kół społecznych. Muzyka współczesna jest jeszcze w dużej mierze zjawiskiem elitarnym. Świadczy o tym mnóstwo faktów. Festivale urządzane rokrocznie przez Towarzystwo Muzyki Współczesnej od lat przeszło 12-tu, odwiedzane wciąż przez te same koła muzyczne Europy są dowodem, jak wielkiego nakładu środków wymaga ugruntowanie wpływów nowej sztuki. Radiofonia europejska w bardzo skromnym zakresie propaguje muzykę nowoczesną. Być może, że ten charakter elitarności muzyki współczesnej jest powodem niechęci rządów państw totalnych do radykalnych prądów muzycznych. Państwa te uważając muzykę za jeden z b. silnych środków wychowania publicznego i oddziaływania na masy, wymagają od niej zalet powszechności. Wskazywałyby na to takie fakty jak zawieszenie działalności niemieckiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej i usunięcie się kompozytorów niemieckich od wszelkiej współpracy z istniejącą organizacją międzynarodową, banicja Hindemitha itd.; z drugiej strony spotykamy w Sowietach zakaz wykonywania utworów radykalnego kompozytora sowieckiego Szostakowicza.

Ciekawe uwagi pod adresem muzyki współczesnej wypowiedzieli dwaj wybitni muzycy współcześni, Furtwaengler i Schönberg *). Według Furtwaenglera muzyka artystyczna (Kunstmusik) zaczyna się od atonalności. Jeszcze dalej idzie Schönberg

*) Cytuję w/g świetnej książki Dr. Pulikowskiego „Geschichte des Begriffes Volkslied im musikalischen Schriftum", Heidelberg, 1933 (str. 356).

twierdząc, że muzyka artystyczna (Kunstmusik) zaczyna się od niego. Wszystko to co było przed nim uważa za muzykę ludową (Volksmusik). Obydwa te zapatrywania definiują pośrednio muzykę współczesną jako pojęcie elitarne, dalekie od tej powszechności, jaką się cieszyła dawna muzyka, określona protekcjonalnie jako „Volksmusik".

Dr Konstanty Régamey

SNOBIZM A POSTĘP W MUZYCE WSPÓŁCZESNEJ

Nie zamierzam oczywiście tworzyć jakiegoś muzykalnego odpowiednika do sławnej rozprawy, której tytuł parafruzuję. Poprostu tytuł ten dobrze odpowiada temu zakresowi zagadnień, jakie chcę poruszyć, zagadnień dla muzyki współczesnej bardzo istotnych i zasługujących na szczegółowe opracowanie. Narazie jednak z braku czasu i miejsca ograniczam się do rzucenia garści uwag dotyczących tych spraw, wskazując raczej na problemy i bynajmniej nie pretendując do wyczerpania tematu.

Pozostawiam na uboczu konflikt pomiędzy muzykami współczesnymi a konserwatystami, uważając sprawę za przesądzoną. Okres, kiedy należało dowodzić, że tak zwana muzyka nowa nie jest wytworem wariatów albo kpinami spryciarzy, że ma rację bytu i wewnętrzne uzasadnienie, już dawno minął. Muzyka współczesna i głęboki przewrót estetyczny, jaki ona wywołała, są faktami dokonanymi, z którymi muszą się liczyć nawet niedobitki obozu konserwatywnego a ich opozycja nie może stanąć na przeszkodzie postępowi muzycznemu [1]).

Punkt ciężkości problemu przenosi się teraz wewnątrz zwycięskiego obozu muzyków nowatorów, którzy zburzyli dawne hasła i kryteria i są zmuszeni do zastąpienia ich zasadami nowymi. Tu właśnie daje się wyczuć pewien zamęt, występujący ze szczególną wyrazistością przy ocenie dzieł współczesnych przez muzyków współczesnych, zamęt, który stwarza doskonałe warunki dla wytworzenia się charakterystycznego snobizmu. Pewne, te lub inne hasła nowych szkół wysuwa się na plan pierwszy i stosuje się je

---

[1]) Zastrzegam się, że postęp w sztuce rozumiem jako tworzenie *nowych* form i *nowych* środków wyrazu, nie zaś jako ich *ulepszanie*. Tego rodzaju ewolucyjny postęp w stopniu doskonałości w sztuce, poza dziedziną czysto techniczną nie występuje. Widzimy tam wzloty i upadki, ale stałej, wznoszącej się linii rozwojowej wykryć nie możemy.

bezkrytycznie jako kryteria oceny, stosuje się częstokroć z bardziej druzgocącą bezwzględnością, niż to czynią nawet „zaśniedziali“ konserwatyści. Powoduje to bądź niesprawiedliwie wysokie ocenianie typów twórczości, które na to w istocie nie zasługują, bądź też pogardliwe traktowanie muzyki naprawdę wartościowej.

Takim hasłem jest np. modne dziś wołanie o uspołecznienie muzyki. Tak jak do niedawna snobi rozkoszowali się arystokratyzmem twórczości dostępnej tylko szczupłemu gronu znawców, tak teraz snobi nowego typu odmawiają wartości wszelkim dziełom, które nie mogą być traktowane jako „muzyka dla mas“. To związanie twórczości muzycznej z masami propaguje się w dwóch kierunkach, zależnie od nastawienia politycznego — bądź (w ujęciu socjalistycznym) jako stworzenie muzyki proletariackiej, odpowiadającej jak najszerszym sferom, bądź też (w ujęciu nacjonalistycznym) jako kultywowanie specyficznej muzyki narodowej. Przykłady takich tendencyj i ich więcej niż nikłych wyników, jeśli chodzi o nową twórczość, możemy obserwować w Rosji Sowieckiej albo w Niemczech hitlerowskich.

Nie mam zamiaru zatrzymywać się dłużej nad tym zagadnieniem, jako że interesują mnie w tym artykule przede wszystkim problemy formalne i fakturalne. Odsyłam więc zainteresowanych do dwóch artykułów, które ukazały się niedawno w „Muzyce Polskiej“ i z których zasadniczymi wnioskami najzupełniej się zgadzam — do artykułu S. Kisielewskiego p. t. „O wartościach społecznych w muzyce“ (Nr. III, 1936) oraz do odpowiedzi prof. W. Maliszewskiego na ankietę, dotyczącą stanowiska sztuki w państwach o ustroju totalnym. Ze swej strony dodam tylko, że w tym wypadku snobizm, częstokroć nieświadomy, polega na chęci zastosowania modnych i niewątpliwie aktualnych tendencyj kolektywistycznych do dziedziny muzyki bez wnikania w istotę zagadnienia i bez zastanowienia się nad sensem i możliwością zrealizowania tych tendencyj. Jest faktem niezaprzeczalnym, że istniały epoki, kiedy muzyka była wytworem całego społeczeństwa i niejako jego ogólną własnością; podobnie nie da się zanegować, że istnieją „muzyki narodowe“: francuska, niemiecka, rosyjska i t. d. Ale jest faktem równie niezaprzeczalnym, że wszelkie próby wytworzenia tego stanu planowo i sztucznie zawsze zawodziły i muszą zawieść. Uzależnienie zaś oceny jakiegoś dzieła od tego czy ono odpowiada tym „społecznym“ hasłom czy nie, jest me-

todą co najmniej powierzchowną. Pod tym względem w stosowaniu niewłaściwych kryteriów dziwnie się zgadzają zarówno przedstawiciel Sowietów, gdy mówi o „niezdrowym przerafinowaniu zgniłego zachodu" jak też „praworządny" Niemiec, odrzucający atonalizm jako sprzeczny z „duchem narodu germańskiego".

Mniej powierzchowny a przeto trudniejszy do uchwycenia jest snobizm w dziedzinie problematyki formalnej i fakturalnej. I tu polega on na zbyt powierzchownym ujmowaniu pewnych haseł i zbyt rygorystycznym ich stosowaniu, zwłaszcza przy ujemnej ocenie dzieła, np. przy wykrywaniu t. zw. „łatwizn". Jest to zarzut, którym się obecnie bardzo często operuje w odniesieniu do nowej muzyki i który niewątpliwie ma pewne uzasadnienie w fakcie, że niesamowita szybkość wykorzystywania nowych środków w muzyce współczesnej może stwarzać pokusę do nadużywania pewnych nowych „wynalazków" i operowania nimi bez potrzeby twórczej lub konieczności formalnej. Ale jak łatwo na drodze wykrywania takich „łatwizn" wpaść w powierzchowny snobizm, spróbuję to wykazać na paru przykładach [2]).

Charakterystyczną „łatwizną" muzyki współczesnej zwłaszcza fortepianowej jest t. zwana „czarno-biała" [3]) faktura, polegająca na tym, że jedna ręka gra tylko na białych klawiszach, podczas gdy druga operuje tylko klawiszami czarnymi. Występuje to zwłaszcza w utworach bitonalnych i wtedy tonacje partyj obu rąk znajdują się przeważnie w stosunku trytonowym względem siebie. Bardzo charakterystycznym i bodaj czy nie pierwszym wyraźnym przykładem takiej techniki jest słynne zestawienie C-dur — Fis-dur w „Pietruszce" Strawińskiego, na początku 2-go obrazu.

Tkwi w tej technice istotnie wielkie niebezpieczeństwo zmanierowania, przykładem może być twórczość Tansmana, w której ta trytonowa bitonalność występuje aż nazbyt często, pomimo zawoalowania jej fortepianowego pochodzenia przez przeniesienie

---

[2]) Materiał, którym się w tym artykule posługuję, ma swe źródło głównie w rozmowach prywatnych, jakie przy tej czy innej okazji prowadziłem z muzykami. Ci, co swoje poglądy tu odnajdą niech nie biorą mi za złe, że nie cytuję ich nazwisk. Niezawsze dobrze pamiętam od kogo słyszałem to lub inne zdanie, a przy tym nie chodzi tu przecież o polemikę ani też o posądzanie tych osób o snobizm, ale jedynie o wykazanie na konkretnych przykładach jak, opierając się nawet na najsłuszniejszych przesłankach, łatwo jest wpaść w niebezpieczeństwo snobizmu, gdy się te przesłanki zbyt rygorystycznie stosuje.

[3]) Termin, o ile się nie mylę, Witolda Lutosławskiego.

stosunku trytonowego na tonacje, w których „czarno-biały" kontrast nie występuje tak wyraźnie. Ale z drugiej strony czy sama ta technika jest naprawdę dyskredytująca? Jest to niewątpliwie jeden z najlepszych sposobów rozwiązania problemów bitonalnych i politonalnych na gruncie pianistycznym. Jest to też najbardziej celowe pianistycznie rozwiązanie krzyżowania się i wzajemnego przenikania głosów. Przy tym technika ta wcale nie grozi zacieśnieniem zestawień tonacyjnych do stosunku trytonu, gdyż dopuszcza połączenia tercjowe (np. C-dur — Es-moll) a przy mniej pedantycznym stosowaniu i inne jeszcze związki. To też nie wydaje mi się wcale racjonalne tropić tego rodzaju technikę jako szablon. Przeciwnie, uważam, że, jeśli w utworze fortepianowym mamy do czynienia z bitonalnością, należy w celach pianistycznych dążyć do tego, aby wyrażała się ona w miarę możności w „czarno-białym" układzie.

Moment „pianistyczności" przestaje odgrywać rolę, kiedy chodzi o orkiestrę. Stosowanie tam układów „czarno-białych" może być potępiane jako tak zw. „fortepianowy punkt wyjścia" dla utworu na orkiestrę. Stawiano ten zarzut Strawińskiemu. W tym wypadku nie wiem czy słusznie. W samym „Pietruszce" przecież te czarno-białe pasaże Fis-C gra właśnie fortepian i on jest osią całej bitonalności. W innych wypadkach możemy mieć do czynienia z rozmyślnym przeniesieniem faktury fortepianowej na orkiestrę. Takie eksperymenty są bardzo charakterystyczne dla Strawińskiego, por. np. transpozycję faktury orkiestrowej na fortepian w „Koncercie na dwa fortepiany".

Inny znowu przykład. Może jeszcze bardziej od „czarno-białej" techniki nadużywanym efektem muzyki współczesnej jest kwartowość, zarówno w budowie akordów, jak w użyciu samodzielnym (np. kwarty równolegle, lub opieranie melodyki na skokach kwartowych). Ale czy dla tego, że efekt ten jest tak często używany i że wszedł już do głównej rupieciarni zużytych rekwizytów — do muzyki jazzowej, — czy dlatego, gdy widzimy kwarty jako podstawę budowy, musimy zaraz wołać: „szablon, łatwizna!"? Sama kwarta o szablonie nie decyduje, tylko jej użycie czy nadużycie. Przez tak długi czas operowano głównie tercjami i sekstami, że powinniśmy się zgodzić przynajmniej na równie pełne wykorzystanie kwart. Ostatecznie interwalów nie jest tak wiele. Dotąd mniej używane były kwinta, sekunda, septyma, nic więc dziwnego, że teraz się ich nieco nadużywa, a że sekunda

zwłaszcza w pasażach równoległych jest technicznie trudno wykonalna, pozostaje kwarta i septyma, która zresztą może zawsze nosić charakter sumy dwóch kwart.

A więc i tu trzeba wystrzegać się snobistycznej powierzchowności: — „skoro kwarty, — to już łatwizna!". Zresztą w samym tym określeniu tkwi pewne nieporozumienie, sugestia, jakoby jedynie to, co trudne, było dobre. Jest to pogląd tak powszechny, że nawet trudno go uważać za snobistyczny. Wiąże się to niewątpliwie z reakcją przeciw romantycznemu „natchnieniu" i „głębi uczuciowej", z wysunięciem na pierwszy plan roboty, doskonałości technicznej. Niewątpliwie nie jest łatwo stworzyć arcydzieło; w przeciwnym wypadku bowiem każdy by potrafił być dobrym artystą. Ale należy dobrze zastanowić się, w czym tkwi trudność tworzenia. Nie jest ona rzeczą zewnętrzną, dającą się łatwo otaksować, polega raczej na fakcie, że artysta w naszych czasach bardziej niż kiedykolwiek staje przed brakiem wszelkich danych, albo raczej, co wyjdzie na jedno, przed niczym niograniczoną ilością możliwości — i wszystko musi tworzyć od początku: formę, treść i materiał. Tymczasem obecnie naogół „trudności" te traktuje się znacznie płyciej, upatrując je w problemach techniki kompozytorskiej, w dobrym „métier". Bardzo charakterystycznym przykładem takiego nastawienia jest pogląd, że w obecnych czasach poprostu nie wypada tworzyć nie polifonicznie. Pogląd niemal ogólny. A przecież wypływa on ze zbyt powierzchownego ujęcia problemu trudności. Opór, jaki należy przezwyciężyć w fakturze polifonicznej, jest właśnie trudnością bardzo namacalną, dającą się łatwo sprawdzić, — kogoś, co komponuje bardzo zawiłe formy kontrapunktyczne, nikt nie może posądzić o posługiwanie się „łatwiznami". Ale właśnie to snobizowanie się polifonią jest pewnego rodzaju „łatwizną" myślową, niezdolnością wniknięcia w problem trudności twórczych. Nie występuję bynajmniej przeciw technice polifonicznej jako takiej. Pomijając jej niezaprzeczalnie wspaniałe walory estetyczno-konstrukcyjne, sądzę, że wszelkie nałożenie sobie więzów przez artystę jest koniecznym warunkiem prawdziwej twórczości. Ale występuję przeciw hasłu, że tymi więzami musi być koniecznie polifonia, że tylko polifonia jest dobrą muzyką. Bo w obecnych czasach zużycia środków harmonicznych tworzenie dobrej i nowej muzyki homofonicznej jest znacznie trudniejsze i wymaga większej inwencji tematycznej. Ale i to nie znaczy bym uważał muzykę homofoniczną za lepszą. Jest to sprawa stylu i we-

wnętrznej potrzeby. Występuję tylko przeciw uzależnianiu wartości dzieła od dającego się zewnętrznie obliczyć stopnia trudności, jaką jego stworzenie nastręczało.

Pisząc o snobizmie, nie mogę pominąć dziedziny, w której rozpanoszył się on chyba najjaskrawiej: dziedziny muzyki dwunastotonowej, której zwolennicy tworzą najczystszy typ snobów, nie pozwalających nikomu kto nie przeniknął arkanów ich sztuki o niej cośkolwiek orzekać, którzy znamię atonalności uważają za *conditio sine qua non* muzyki przyszłości i t. d. Nie mogę tu szeroko omawiać tego zagadnienia, o którym już dużo pisałem i o którym mam jeszcze tyle do powiedzenia, że wykroczyłoby to znacznie poza ramy niniejszego szkicu. Starałem się już wykazać na łamach „Muzyki Polskiej", że jednym ze źródeł tego kierunku był snobizm konwencjonalistyczny. Tu chcę zwrócić uwagę na inny aspekt tego zagadnienia. Słyszałem nieraz i to również z ust muzyków nie piszących techniką 12-tonową, że atonaliści przynajmniej „wiedzą, co czynią", że ich proces twórczy jest świadomy, podczas gdy my (nie atonaliści) błądzimy po omacku. I tu tkwi znowu nieporozumienie, pewna symplifikacja, analogiczna do tej, z jaką zetknęliśmy się przy rozważaniach o polifonii. Bo jeżeli proces twórczy jest świadomy, świadomości tej nie można „opowiedzieć swoimi słowami", nie można jej ująć w żadne reguły. Wszelkie jej sprowadzanie do mechanicznych prawideł jest nierozumieniem twórczości bardzo zresztą charakterystycznym dla epok schyłkowego przerafinowania w sztuce. Tego rodzaju założenia twórcze, jak np. postanowienie, że dany utwór będzie próbą rozwiązania wszelkich możliwych połączeń septymowych i t. d., przypominają mi okresy hipertrofii zewnętrznego schematu formalnego w poezji, jaką spotykamy np. w schyłkowej dobie literatury rzymskiej, w późnym baroku włoskim, a czego najdrastyczniejszych przykładów dostarcza okres przerafinowania w literaturze indyjskiej, gdzie poeci, opracowując wciąż te same legendy, stawiali sobie takie założenia jak np. nieużywanie na przestrzeni setek wierszy liter *p*, *b* i *m* [4]), albo pisali sążniste poematy, które można było czytać od początku do końca i od końca do początku. Ci dobrze wiedzieli, co czynią i posiadali technikę zdumiewającą, a jednak nie byli artystami. Moim zdaniem nie wiele od nich się różnią niektórzy współcześni atonaliści.

---

[4]) Co uzasadniali faktem, że monolog ten wygłasza kochanek, którego wargi były zbyt umęczone namiętnymi pocałunkami.

Oczekuję na to zarzutu, że przecież jednak i na tym gruncie powstają arcydzieła i że wszelkie schematy formalne jak chociażby fuga, oparte są w gruncie rzeczy na regułach mechanicznych, tyle że jedni muzycy przy pomocy tych reguł tworzą arcydzieła, a inni tylko poprawne miernoty. Otóż to, że tworzą nie przy pomocy, ale od tych reguł niezależnie. Schemat fugi Bacha możemy zanalizować i to nam nie wytłomaczy jednak jej wartości muzycznej. Bach wiedział nietylko jak się pisze fugi, ale wiedział również, jak się tworzy arcydzieła, tylko że tej drugiej wiedzy nie umiałby ani wytłumaczyć ani ująć w reguły. A powiedzenie „wie co czyni" do tej drugiej wiedzy przede wszystkim się odnosi. I dla tego snobizowanie się muzyką atonalistów tylko z tego powodu, że oni mają wyraźnie wytknięte cele i metody nie przekona mnie.

Są to sprawy właściwie mówiąc oczywiste. A jednak gdy się zanalizuje krytyki współczesne, gdy się słyszy zdania nawet dobrych i inteligentnych muzyków, wciąż się wyłaniają te nieporozumienia. Jednym z głównych źródeł jest zasadnicze rozróżnianie tylko dwóch aspektów psychicznych: emocjonalnego i intelektualnego. A wobec tego, że kryteria emocjonalne są nie modne i rzeczywiście zawodzą przy ocenie estetycznej, traktuje się wszystko w aspekcie intelektualnym. A jednak, gdy się ten aspekt, jak mówią Francuzi, „przyciśnie", wychodzą na jaw nieścisłości i nieporozumienia, z których jedyne wyjście widzę w przyjęciu trzeciego aspektu: *estetycznego*. Uzasadnieniem tej trójdzielnej klasyfikacji, która naturalnie nie jest moim wynalazkiem, zajmuję się szczegółowo w mojej broszurze „Treść i forma w muzyce" nie będę więc się tu powtarzał. Można tę klasyfikację uważać za dowolny, aprioryczny wytwór. Znajduję jednak dla niej uzasadnienie empiryczne chociażby w samym fakcie niewytłumaczalności w terminach myślowych „tajemnicy piękna". I chociaż to ogromnie utrudnia mówienie o sztuce i analizowanie najistotniejszych elementów twórczości artystycznej, jest to fakt niezaprzeczalny. A właśnie w zaniedbywaniu trzeciego, estetycznego punktu widzenia i w dążności do rozpatrywania produkcyj muzycznych wyłącznie w aspekcie kryteriów intelektualnych widzę jeden z najcharakterystyczniejszych objawów snobizmu w muzyce współczesnej.

ANKIETA „MUZYKI POLSKIEJ"

W dalszym ciągu naszej ankiety zabiera głos znany pianista, dyr. konserwatorium wileńskiego Stanisław Szpinalski:

„CZY POTRZEBNA JEST PLANOWOŚĆ W ORGANIZACJI ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE?"

Redakcja „Muzyki Polskiej" poruszyła zagadnienie nad rozwiązaniem którego głowi się dziś każdy, komu na sercu leży przyszłość muzyki w Polsce.

Osobiście stoję na stanowisku, że tak jak jest w chwili obecnej, dalej być nie może! Musimy znaleźć wyjście z chaosu, panującego w dziedzinie muzycznej. Zarówno moralne jak i materialne względy przemawiają za planowością w organizacji życia muzycznego kraju.

Zacznijmy od strony moralnej. Artysta-twórca jak i odtwórca aby pracować rzeczywiście wydajnie, musi mieć świadomość swej roli i swego miejsca w gospodarstwie kulturalnym narodu. Musi mieć przeświadczenie, że jest *potrzebny*, oraz świadomość swych obowiązków i swych praw. Dobre samopoczucie moralne, tak ważne dla psychiki artystów przyczynia się do zwiększenia wydajności pracy. Określenie dokładne roli artystów w wytwarzaniu dóbr kulturalnych wzmoże niewątpliwie szacunek dla nich wśród społeczeństwa. Nie zawsze u nas z tym szacunkiem jest w porządku.

Materialna strona zagadnienia też jest niezmiernie ważna, bo z chwilą gdy mamy tak mało pieniędzy na muzykę, tym bardziej musimy *planowo* tymi pieniędzmi gospodarować, by nie zmarnować ani jednego grosza, by pewne rzeczy nie działy się równolegle (na przykład stypendia F. K. N. i Min. W. R. i O. P.). Planową organizację życia muzycznego w Polsce wyobrażam sobie w ten sposób, że istniałaby jakaś instytucja nadrzędna, która by z jednej strony ogniskowała wszystkie inicjatywy, dając takowym możliwości realizacyjne — z drugiej zaś strony byłaby źródłem impulsów potęgujących rozwój życia muzycznego.

Działalność takiej instytucji nadrzędnej — nazwijmy ją Najwyższą Izbą Muzyczną, biegłaby bezpośrednio w trzech najważniejszych kierunkach.

1) nadzór nad zawodem muzycznym;
2) planowa organizacja ruchu koncertowego w kraju;
3) wydawnictwo twórczości kompozytorów polskich.

Pośrednio zaś ingerencja N. I. M. w sprawach organizacji muzyki wyrażałaby się we współpracy z Min. W. R. i O. P. w sprawach dotyczących szkolnictwa muzycznego, stypendiów krajowych i zagranicznych. Poza tym N. I. M. miałaby obowiązek czuwać nad polityką muzyczną „Polskiego Radia", oraz nad koncertami, organizowanymi przez zagraniczne placówki dyplomatyczne polskie.

Omawiając pokrótce wyżej wymienione punkty działalności N. I. M. stwierdzam, że uporządkowanie zawodu muzycznego, oraz przestrzeganie czystości takowego, przyczyni się niezmiernie do zmniejszenia bezrobocia wśród naprawdę wykwalifikowanych muzyków.

Również bardzo ważną sprawą będzie otoczenie należytą opieką koncertów artystów zagranicznych. Trudno mieć pojęcie w czyje często ręce na prowincji dostają się artyści tej miary co Cortot, Thibaud, Callimahos. Kto

reprezentuje muzykę w takim np. Wilnie? Agenci prywatni, analfabeci muzyczni, którzy najczęściej nie porozumiewają się ze sobą, co do pojemności rynku muzycznego danego miasta i mamy wtedy w Wilnie wypadki, że w jednym tygodniu odbywa się aż 6 koncertów (październik 1936), przy czym 2 koncerty w jednym dniu. Po tym zaś w ciągu 2-ch miesięcy niema nic. Cierpi na tym publiczność i artysta.

Uważam, że agencja koncertowa istniejąca jako sekcja N. I. M. powinna mieć *monopol* na sprowadzanie artystów zagranicznych. Unikniemy wtedy zagranicznej szmiry, bo będziemy filtrować kandydatów, a wielkie sławy będą otaczane opieką. Dochody jakie dadzą koncerty znakomitości muzycznych, nie pójdą do prywatnej kieszeni, tylko wrócą do tego samego społeczeństwa które zapłaciło w postaci koncertów muzyki polskiej, wydawnictw i t. p. Działalność agencji koncertowej N. I. M. będzie podzielona między sekcje *zagraniczną* (jak wyżej) i *krajową*. „Ormuz" już chlubnie spełnia zadanie takiej sekcji. Muzyfikacja kraju będzie bardziej intensywna, bo fundusze będą wydatnie zasilane przez *sekcję zagraniczną*.

Działalność wydawnicza N. I. M. będzie obejmowała wszystko, co tylko specjalna komisja uzna za godne wydania. Działalność ta będzie szła również po linii urządzania konkursów celem pobudzenia twórczości w pewnych określonych dziedzinach (np. literatura chóralna, orkiestry amatorskie). Pośrednio wpływać N. I. M. na sprawy muzyczne będzie, współpracując z M. W. R. i O. P. w dziedzinie szkolnictwa muzycznego. Dzięki interwencji N. I. M. będzie można regulować dopływ określonych specjalistów do zawodu muzycznego. Brak tego rodzaju kontroli doprowadził do nadprodukcji pianistów podczas gdy dobrego klarnecisty trzeba szukać ze świecą. To by się wiązało bezpośrednio ze sprawą warsztatów pracy dla stypendystów, zwłaszcza zagranicznych. Na razie w tej dziedzinie panuje chaos — jedzie człowiek za publiczne pieniądze za granicę, ale nie wie czy po powrocie będzie miał gdzie wykazać swą umiejętność. Słyszy się czasem o groteskowych wprost sytuacjach.

Jak szanowni czytelnicy widzą strona ideowa jest o tyle podkreślona, o ile powiemy, że wszystko co polskie w twórczości i odtwórczości muzycznej *musi* mieć pierwszeństwo. Teraz powstaje pytanie, jak się przedstawia strona finansowa zagadnienia.

Widzę następujące źródła wpływów:

1) dotychczasowe subwencje państwa (Min. W. R. i O. P., Funduszu Kult. Nar., pozycje budżetowe muzyczne poszczególnych ministerstw np. Min. Spr. Zagr.);

2) wpływy z opłat członkowskich Okręgowych Izb Muzycznych;

3) dochody *sekcji zagranicznej*, agencji koncertowej N. I. M.;

4) podatek ściągany (nie wielki zresztą) z każdego sprzedanego radioodbiornika, gramofonu i płyty (niech mechaniczna muzyka zasila żywą!);

5) podatek też nie wielki ściągany od wydawnictw muzyki klasycznej. (Powołuję się tutaj na myśl J. Kaden-Bandrowskiego, wyrażoną niedawno na łamach „Gazety Polskiej", by podobnym podatkiem od dzieł literatury klasycznej co do których wygasły już prawa autorskie, zasilać sprawy czytelnictwa w Polsce.)

Mam wrażenie, że wszystkie te sumy, zebrane w jednej kasie i gospoda-

rowane umiejętnie, przyczynią się znacznie więcej do ożywienia życia muzycznego, niż obecnie.

Do chwili uporządkowania spraw muzycznych w Polsce i wprowadzenia planowego takowych organizowania, trudno będzie zapobiec ucieczce z kraju wybitnych sił muzycznych, szukających pod innym niebem odpowiednich dla siebie warunków pracy.

Niech mi wolno będzie na zakończenie dadać, że pierwsze wysiłki w kierunku planowości w organizacji spraw muzycznych w Polsce podjęła grupa młodych muzyków, ludzi dobrej woli, zrzeszonych w Tow. Wyd. Muzyki Polskiej.

Projektowana N. I. M. mogłaby, a może nawet powinna być częścią składową powstającego *Instytutu Kultury Narodowej.*

Stanisław Szpinalski

Wilno, w styczniu 1937 r.

Dr. Łucjan Kamieński

ODNOWIĆ MUZYKĘ BOŻĄ!

Wrażenia z międzynarodowego święta nowej muzyki religijnej we Frankfurcie nad Menem

(Część pierwsza)

NOVA SINT OMNIA

Czy twórcza rola myśli chrześcijańskiej w muzyce się skończyła? Czy wszystko, co wiara w Chrystusie miała do wyśpiewania, istotnie już wyśpiewano i nic już nie pozostaje dla nas potomnych jak karmić Boga i siebie tym kamieniejącym z dnia na dzień chlebem ubitej, spieczonej tradycji? — Oto zagadnienia pierwszorzędnej wagi nie tylko dla muzyki, ale dla całej kultury chrześcijańskiej, jej mocy czy wyczerpania, żywotności czy uwiądu.

Dziś zwłaszcza, wobec wstrząsów, jakie Europa przeżywa w tej chwili, problemy te stają się w dwójnasób emocjonujące. I nie dziw, że skoro w chwili tak „apokaliptycznej" odezwał się dzwon starej katedry koronacyjnej we Frankfurcie na *święto odnowienia muzyki religijnej,* to nastawili pilnie słuchu nie tylko władcy kościoła, lecz także rządcy świeccy całej Europy chrześcijańskiej; i że zewsząd ruszyły ochoczo pielgrzymki z biskupami i prałatami na tę Olimpiadę o ileż znaczniejszą od tamtej fikanej i mordopranej — na Olimpiadę śpiewu bożego hen do serca Niemiec, nad zielony Men. Byliśmy tam i my Polacy, na czele z świadomym całej ważkości sprawy Prymasem Polski, ks. Kardynałem Hlondem. I dzięki świetnym wyczynom naszej „ekipy" (mówiąc po olimpijsku) zajęliśmy miejsce szczególniej zaszczytne wśród wszystkich tych współzawodników „o większą chwałę bożą".

Ale mniejsza o wypadkowe zaszczyty i wawrzyny. Poszło wszak o rzeczy większe. Poszło o udowodnienie w wielkim stylu, wspólnym wysiłkiem wielu narodów i indywidualności twórczych, że kultura chrześciańska właśnie daleką jeszcze jest od zmierzchu, że bynajmniej jeszcze nie wypowiedziała ostatniego słowa, nie wyśpiewała ostatniej pieśni, lecz przeciwnie dźwiga

się dziś po chwili kryzysu do wzmożonej żywotności i twórczości. Nam zaś Polakom chodziło o czynne zamanifestowanie, że i nasz naród do tej wspólnoty, do tego regenerującego się bloku chrześcijańskiego należyć chce, należyć musi, i omni jure należy.

Trudno zaiste trafić piękniej w sedno sprawy aniżeli to uczynił już 700 lat temu Św. Tomasz z Akwinu w pieśni, która też, jak najsłuszniej znalazła się jako motto na czele programu frankfurtskiego:

Sacris solemniis
juncta sint gaudia,
et ex praecordiis
sonent praeconia:
„recedant vetera;
nova sint omnia,
corda, voces et opera".

Ustępuj co stare, odnów się wszystko, serca, pieśni i czyny! Lecz nie jest to bynajmniej wezwanie do chamskiego radykalizmu, do burzenia w imieniu przyszłości wszystkiego co stworzyła przeszłość: słowo „vetera", stare, znaczy tu tyle co przeżytek (w przekładzie niemieckim „Veraltetes") bez względu na mniejszy czy większy dystans czasowy, — i w takiej jedynie interpretacji hasło to może być stosowane do tego co się działo we Frankfurcie. W rzeczy samej bowiem „odnowienie" szło tu właśnie z odpowiadających duchowi współczesnemu impulsów odległej przeszłości.

Tym samym wchodzimy znowu w problem dalszy, tym razem już specyficznie muzyczny.

ODGRZEBYWANIE CZY ODRODZENIE.

Kiedy osiadłe na zgliszczach kultury antycznej barbarzyństwo ochłonęło po wiekach z młodzieńczego oszołomienia własną jaźnią i własnym postępem, i zaczęło dostrzegać także wartości poza sobą samym, kiedy jęło odkrywać zabytki plastyki i literatury starożytnej i z ducha ich, po swojemu „od-rodzonego", odradzać twórczość własną w owej cudownej wiośnie zwanej stąd okresem „odrodzenia" — to był to poprostu akt naturalnej ewolucji, akt jaki dnia pewnego dokonać się musi u każdej jednostki osobowej czy zbiorowej. Był to akt dojścia od widnokręgu dziecięcego, od świata zamykającego się na tutu i papu, paru zabaweczkach i twarzach najbliższych, od pamięci wiążącej zaledwie rano z wieczorem, do szerokich perspektyw ponad czasowych i pamięci (zbiorowej oczywiście) rozpiętej przez tysiące lat; akt dojrzewania do życia świadomego i pełnego.

I odtąd już mamy w sztuce i nauce ciągłość nieprzerwaną — odtąd nieśmiertelność wielkiej myśli twórczej stała się realną i aktywną — odtąd ponad sztukę dnia, wędrującą i przemijającą wraz z swoją generacją niby chmura kurzu za trzodą owiec, wzniosło się pojęcie Sztuki jednej, wszechczasowej, wszechczłowieczej.

Jedna tylko muzyka za drugimi nie nadążyła. Pomimo że zareagowała na hasła renesansu istną rewolucją w wszystkich formach swego bytowania, pozostała jednakowoż jeszcze przez długie wieki pogrążona w swej dawnej, dziecięcej krótkowzroczności i efemeryczności. Bo też, w przeciwstawie-

niu do budownictwa czy rzeźby, do poezji czy filozofii, z muzyki starożytnej znalazł się w 16 wieku prócz odrobiny teorii zaledwie jeden fragment, i to w dodatku nieczytelny (deszyfrowanie udało się dopiero w 19 w.). Stąd i w reformie Galileusza wraz z drugimi Florentczykami było — jeżeli idzie o samą muzykę — więcej fantazji i czynników współczesnych aniżeli wpływów starożytnych, o odrodzeniu zaś muzyki antycznej a tym samym o faktycznym rozszerzeniu horyzontu mowy być nie mogło. Dochodzi poza tym jeszcze i to, że muzyka i tak potrzebuje zawsze dłuższego czasu, aż prądy ogólno kulturalne zdążą się w niej wykrystalizować (np. reformacja znalazła swój klasyczny wyraz dopiero po 200 latach u Seb. Bacha).

I tak to się stało, że gdy każdy kulturalny Europejczyk wie o gotyckich cudach katedry Notre-Dame i zalicza je do swoich przeżyć zasadniczych (choćby tylko z reprodukcji), to może na sto tysięcy, ba czy nie na milion jeden słyszał coś o współczesnych arcydziełach wielkich notredamskich muzyków Leonina i Perotina. Że poczytalibyśmy to za gruby brak wykształcenia, gdyby ktoś nie znał Szekspira, ale wolno mu nie mieć pojęcia o jego kongenialnym rówieśniku Monteverdim. Że nikomu się nie śni stawiać Sofoklesa niżej od Schillera dla tego, że żył o parę tysięcy lat później, proklamować artystyczny postęp budownictwa od akropoli do katedry reimskiej, od bazyliki Św. Piotra do jakiegoś wybitnego dzieła dzisiejszej architektury betonowej — ale w muzyce analogiczne brednie „postępowe" są wciąż jeszcze zjawiskiem powszednim. Że każdy dział kultury utrwalający swoje wysiłki piórem czy dłutem czy pędzlem czy mertlem, jest niby firmamentem pełnym gwiazd realnie świecących, niebem pełnym świętych realnie nieśmiertelnych i działających swoje cuda od kanonizacji do końca świata — ale arcydzieło muzyczne to kawał cielęciny, co trzyma się dzień lub dwa, a potem się rozkłada i cuchnie. Tamci w przestworzach — my w kominie; u nich jakieś przecie normy, jakaś przecie estetyka — u nas ględzenie; i tak dalej i dalej...

Dziś dopiero jesteśmy w trakcie powolnego dźwigania się z tego upośledzenia. *Od-rodzenie muzyczne* maszeruje. Zaczęło się od tego, że Anglia nie dała umrzeć Haendlowi, że Mendelssohn wskrzesił ciepłego jeszcze Bacha; że ruszyła się, również nasamprzód w Anglii i Niemczech, historia muzyki, by wwiercać się dalej a dalej w pokłady zapomniane. Przetrzęsiono odtąd setki bibliotek, odkurzono całe Alpy starych nut, wyszperano tajemnice dawnych notacji i dawnej praktyki wykonawczej — aż wreszcie dawna muzyka zaczęła zdobywać należące się jej miejsce w życiu współczesnym. Zwłaszcza po wojnie światowej, w związku ze wzmożonym nacjonalizmem narodów europejskich, ruch *muzyki dawnej* przybrał rozmiary, o jakich nikt z nas ani marzyć nie śmiał, kiedyśmy stawali do walki o jej wskrzeszenie temu lat 30, niby grupka Don Kiszotów porywających się na wiatraki...

Ale to dopiero pierwszy akt. Po nim musi iść odrodzenie *muzyki dzisiejszej*. Muzyki wogóle. Odrodzenie twórczości aktualnej z ducha muzyki nieśmiertelnej.

CECYLIANIE I GREGORIANIE.

Że jedną z najważniejszych ostoi renesansu muzycznego stać się musiał *kościół katolicki*, wynika to samo przez się z jego natury i historii. Wszak-

że poprzez wszystkie, zmieniające się w muzyce figuralnej mody i style on jeden potrafił zakonserwować w swoich oficjach bez przerwy do dnia dzisiejszego pieśni z pierwszego tysiąclecia pochrystusowego, pieśni *chorału gregoriańskiego*, w tradycji owszem wielokrotnie zdrzewiałej, w wykonaniu nieraz okropnym (jeszcze dziś narzekania Lutra na „Eselsgeschrei des Chorals" nie straciły np. u nas w Polsce na aktualności) — ale zawsze była to i jest niby ta żywa laska Aronowa, zdolna do wypuszczania nowych pędów dziś jak i przed tysiącem i pięciuset laty.

Toż i wyrosły z niej całe już lasy najcenniejszej twórczości harmonicznej, stanowiącej dla kościoła efektowniejszy jeszcze tytuł dla wysiłków odnowczych. I nie dziw, że renowatorzy nie trafili odrazu do owej nieśmiertelnej laski Arona, lecz chwycili się zrazu jednego z jej dalszych, najszlachetniejszych zresztą pędów. Pierwszym zmarwychwstańcem starej muzyki kościelnej stał się musicus catholicissimus *Palestrina*, najszczęśliwszy bodaj dla ludzi 19 wieku pośrednik pomiędzy ich nastawieniem akordowym a tą, pędzoną pośrednio lub bezpośrednio na jednogłosie chorału i duchem jego nasiąkniętą polifonią średniowieczną, która u niego raz jeszcze przed zagaśnięciem tak wspaniale (ale w zmienionej już barwie) zapłonęła.

Więcej: od wskrzeszenia samego Palestriny i szkoły rzymskiej doszło nawet na dość szerokim odcinku do *konsekwencji twórczych*. W Ratysbonie, głównym ośrodku renesanu palestrinowskiego w Niemczech, powstała cała szkoła kompozytorów, dążących na czele z Wittem, Hallerem, Mittererem do odrodzenia stylu „prawdziwie kościelnego" w duchu wielkiego Prenestyńczyka. Było w tym bezsprzecznie i parę rzutów wyśmienitych, ale więcej jeszcze bezosobowego szablonu, i w ostatecznym wyniku ruch ten *cecyliański* — od założonego w 1870 r. przez Witta towarzystwa Św. Cecylii — do zamierzonego odrodzenia nie doprowadził. Posunąwszy renesans muzyczny o ważny krok naprzód przez wskrzeszenie jednego wielkiego mistrza, zastygł w swoim postępie, i cała ta, potężna dziś jeszcze na całe Niemcy organizacja cecyliańska zakorkowała się zasadniczo w kulcie Palestriny i jego epigonów.

W międzyczasie jednak muzykologia odsłoniła rozległe horyzonty nowe, z drugiej strony budzące się do wzmożonej aktywności życie religijne przejawia się także i u muzyków we wzmożonej potrzebie żywiołowego, nowoczesnego wyrazu — wyrazu, który, o dziwo, znajdzie uderzające analogie i zachęty właśnie nie tyle w słodyczach Palestriny (chociaż i tych nie omija) ile w archaicznym chorale, w ciękim, ciosanym organum, w jędrnej polifonii przed-palestrinowskiej; lub i z późniejszych okresów w rewolucyjnych fermentach monteverdiowskich, w niespokojnych eksperymentach całego wieku 17 i dalej. A więc: *modernizm* w związku ze wskrzeszeniem nie jednego tylko mistrza czy jednej epoki, ale całego zodyaku wielkiej muzyki dawnej — czyli istotne *od-rodzenie*.

Filistry z pod znaku Św. Cecylii odwrócili się od tego ruchu ze zgorszeniem. Tym gorzej dla nich. Powstali przeciw Cecylianom *Gregorianie*, i skonsolidowani w wielkim „Międzynarodowym Towarzystwie Odnowienia Katolickiej Muzyki Kościelnej" z siedzibą we Frankfurcie, walczą

obecnie w dziesiątym już roku o dopuszczenie przed oblicze boże przecie i tego człowieka współczesnego, tej twórczości współczesnej w najliberalniejszej słowa tego interpretacji, z uwzględnieniem najrozbieżniejszych i najskrajniejszych prądów, popieraniem dążności nacjonalnych, z bratnią nawet zachętą dla pokrewnych wysiłków protestanckich — a to wszystko zgodnie sub signo Św. Grzegorza i jego chorału jako prażródła wszelkiej muzyki chrześcijańskiej...

„Ze starymi mistrzami płynąć do nowych wybrzeży": oto — jak określił je światły przywódca obozu frankfurckiego, ks. dr. J. Hatzfeld — hasło, pod jakim odbyły się cztery już zjazdy festivalowe, pierwsze dwa w latach 1927 i 1930 we Frankfurcie, trzeci w 1934 w Akwizgranie, wreszcie czwarty, o którym mowa, znowuż we Frankfurcie. I od etapu do etapu powodzenie rosło, opór słabł, stosunek władz kościelnych do nowej „partii", zrazu dość oziębły, stawał się coraz przychylniejszy — aż wreszcie kongres ostatni zamienił się na bezapelacyjny, wielki triumf „odrodzenia" muzycznego. Że doszło do tego zwycięstwa zasadniczo tylko w ramach muzyki kościelnej i to jeszcze z drugim zacieśnieniem: katolickiej, nie zmniejsza to bynajmniej jego znaczenia. Bitwy decydujące nie rozgrywają się byle gdzie i byle kiedy, teren i czas ich muszą być specjalnie wybrane. A w tym wypadku trudno zaiste byłoby znaleźć teren korzystniejszy aniżeli kościół katolicki, w chwili wzmożonego skontaktowania się z życiem współczesnym przez t. zw. akcję katolicką, — w chwili kiedy kościół ten staje się czynnym ośrodkiem obozu chrześcijańskiego w walce z bolszewizmem.

Oto aspekt z punktu widzenia „rzeczy wielkich". Ale rzeczy wielkie budują się na małych. Przejdźmy obecnie do tych małych. Do tej sławetnej „garści wrażeń", jak szanujący się dziennikarz nazywa po dziś dzień wypociny swoje reportażowe.

ITER FRANCOFORDIANUM.

Obraz pierwszy: kurier poznańsko-berliński. Brunatna gąsienica-potwór mknie o świcie przez jesienną płaszczyznę Wielkopolski. Rycząc i świszcząc puszcza z pyska brudne kłęby dymu na świeżo oszronione pola, z długiego trzeszczącego jej cielska ślinią się dwie srebrne nitki i znaczą jej ślad. Nic w tym nadzwyczajnego. Ale słyszał-że kto, by takie brzydkie, nieharmonijne monstrum śpiewało poranne chorały; żeby wśród tego ryku i huku i trzasku płynęły z jego głębi ciche, zbożne gregoriańskie matutina, na ten świt i tę zorzę i tę rolę, którą niby żegnają i błogosławią...

To śpiewają *kantorzy archikatedry poznańskiej*, niczym Jonasz w brzuchu wieloryba: połknął ich ten potwór, by ponieść het aż na drugi koniec Niemiec, — i tak to, wykorzystując nudę długiej podróży, odprawiają sobie rekolekcje chorałowe. Stłoczona w korytarzu wagonowym około niezmordowanego mistrza, ks. prałata dra Wacława *Gieburowskiego*, ciżba skowroneczków-chłopców i skowronów-mężczyzn trenuje się pilnie według jego cheironomii na czekające ją zawody. Bacznie śledzi formę techniczną swoich pupuilków sroga mistrzyni wokalna, Linda *Kamieńska* i zbudowani słuchamy z naszych przedziałów także i my drudzy, którzyśmy się tu przygodnie dla tej czy innej funkcji przyplątali.

Jest więc w tych naszych dwu wagonach pełnych mężczyzn i kandydatów do męskości specjalny przedział damski, w którym kaustyczny, altowy dowcip Marii *Trąmpczyńskiej* kojarzy się z sopranową słodyczą Anieli *Szlemińskiej*. W innej znów komórce wałkują swoje sprawki muzykolodzy uniwersytetu poznańskiego, profesor, czyli moja skromna osoba, wraz z dwoma asystentami i kilku słuchaczami (też i ks. dyrygent jako docent U. P. należy zasadniczo do naszej szajki). To tu, to ówdzie spotkać wreszcie można w ożywionej zawsze rozmowie, koczującego od grupy do grupy Bronisława *Rutkowskiego*. Oto „świta" poznańskiego chóru: soliści, mówca i sprawozdawcy. I stanowczo lepiej nam z sobą w tym „brzuchu" niż biednemu Jonaszowi, jedziemy wesoło ze śpiewem i gwarem, rozmieszczeni z całą wygodą, z możnością przechadzania się i wzajemnego wizytowania — no i są tu ostatecznie przecie okna, których też w cielsku owego wieloryba nie było....

Wschodzi jasny październikowy poranek. Granica za nami. Mijamy ozłocone jesienią ogrody Frankfurtu nad Odrą, w którym odbywa się właśnie inny kongres niezmiernie oryginalny. Zjechali się tu bowiem muzykolodzy wyłącznie tacy, którzy — nie przekroczyli 40 roku życia. Brawo! Pałką pozabijać starych, albo, kto woli, pogrzebać żywcem i potańcować na ich grobie, jak to się robi u którychś tam ludożerców w Nowej Gwinei. Tylko — pocóż czekać z tym aż do czterdziestki? Czyż nie lepszy taki kongres muzykologów, jaki mieści się w naszym pierwszym wagonie: muzykologów in spe od lat 10-ciu do 14-tu? A po mutacji w łeb.

W Berlinie nasz wieloryb wypuszcza nas nawet na dwugodzinny urlop a tego biedny Jonasz nie miał. Odświeżeni przechadzką z dworca frydrychowskiego do anhaltskiego przez spokojną jeszcze Frydrychówkę i barwne szpalery kwiaciarek na Lipskim placu, ruszamy w przetoczonych tym czasem wagonach dalej na południe-zachód, ku pięknej krainie Goethego i Schillera, Schuetza i Bacha, słynnej perle Niemiec: Turyngii. Po barczystych wieżach Wirtembergii, pamiętnej twierdzy Marcina Lutra, po sławetnej stolicy drukarzy i księgarzy, zasnutym w dymach fabrycznych Lipsku, malownicza mieścina Weissenfels ze swoim starożytnym zamkiem otwiera nam bramę do tego królestwa romantyki, które odtąd przykuwa naszą dziatwę już stale do okien i wprawia w ruch kilka bloków rysunkowych. Ale nam muzykologom starej, przestarzałej daty omszałe burgi turyngskie mówią też i o dawnych rycerskich „minnesingerach", o Tanhauserze, Wolframie z Eschenbach, Henryku z Ofterdingen i tylu innych; a z uroczych tych miasteczek i wiosek, tulących się zacisznie po dolinach, dźwięczą nam motety i fugi niezliczonych dzielnych rodów muzykanckich 16 i 17 wieku, którymi region ten słynął a z których najdostojniejszy nosił imię Bach.

Kiedy hen nad miastem Eisenach ukazuje się na tle tak dobrze nam znanego październikowego krajobrazu legendarny Wartburg, dolatują mnie z niejednego przedziału reminiscencje z „Tanhausera", ktoś nuci „O du mein holder Abendstern", ktoś drugi pieśń pielgrzymów. I jakże przedziwnie splata mi się to ze wspomnieniem tego starego domku eisenachskiego, w którym rodził się wielki Jan Sebastian, z wrażeniami owych cudownych, intymnych „małych Bachfestów", które święciliśmy tu przed laty o tej samej porze z moim niezapomnianym mistrzem Kretzschmarem, z przełamu-

jącą właśnie pierwsze lody Wandą Landowską i całym tym nielicznym jeszcze apostolatem muzycznego renesansu, upojeni Bachem i Wartburgiem, muzyką i przyrodą, nie wyłączając i rzeczy bardziej materialnych. Jakże chciało by się wysiąść i odetchnąć znów tą krzepiącą atmosferą sebastiańską... Lecz już pędzimy dalej. Wśród dymiących ognisk jesiennych jedziemy w zapadający mrok szlakiem Goethego z unieśmiertelnionego przezeń Weimaru do Frankfurtu, z którego się jego własna nieśmiertelność wywodzi; z romantyki landgrafii turyngskiej do innej znów romantyki dawnego królestwa Frankonów.

Jest już czarna noc, już chłopczykom naszym kleją się oczy, kiedy nasz wieloryb wypluwa nas do olbrzymiej, rozświetlonej paszczy dworca frankfurtskiego, i pochłania nas odrazu ten drugi potwór: giniemy w jelitach wielkiego miasta, po hotelach, w błogich schówkach dobrych łóżek.

Frankfurt — główny gród dawnej Frankonii przez rozlewny Men — starożytna stolica Karolingów a następnie dumny gród koronacyjny „świętego cesarstwa rzymskiego", metropolia jego najbogatsza, najpotężniejsza i najdostojniejsza — państwo w państwie nie ustępujące pierwszym książętom Rzeszy...

Zmógł je na koniec młody, ekspansywny dorobkiewicz brandebursko-pruski i zdegradował politycznie do roli zwykłego miasta prowincjonalnego. Frankfurt nie jest dziś ni stolicą państwa ani nawet prowincji albo choć obwodu regencyjnego — tym niemniej jednak zajmuje i nadal w hierarchii miast niemieckich pozycję prawdziwie magnacką, nie tylko jako skarbnica niezrównanych pamiątek, lecz zarazem i jako jedno z najmożniejszych centrów gospodarczych, które stać na to, by wielkie tradycje swoje urbanistyczne i ogólno-kulturalne utrzymać i rozwijać w całej wspaniałości. Na tym właśnie polega swoisty urok tego miasta, że łączy się w nim najwykwintniejszy kult przeszłości tak przedziwnie z trzeźwą tężyzną wobec wymagań życia współczesnego, stąd właśnie idzie ta nadzwyczajna ciągłość i harmonia w całej jego fizjognomii, dla tego Frankfurt jest nie tylko ciekawy, ale piękny, dla tego żyje w atmosferze tak nawskroś kulturalnej i poziom jego artystyczny przedstawia się jak na miasto półmilionowe tak nieproporcjonalnie wysoko.

Trudno zaiste o teren bardziej homogeniczny dla dążności odrodzonych w rodzaju tych, jakie reprezentują „odnowiciele" muzyki religijnej czy każdej innej. Ta nieprawdopodobna, średniowieczna wizja staromieścia, z tą cesarską epopeją katedry i Römera (ratusza), tymi piernikowymi bajeczkami barwnie stłoczonych domów i domków mieszczańskich, tą gotycką legendą klasztoru karmelickiego; to znowuż przedziwnie dostrojone do tego diapazonu dzielnice dodane za czasów rokoko czy biedermeier, jak ta w której znajduje się patrycjuszowskie domostwo Imć pana radcy Goethego, świadek urodzenia i młodości największego poety niemieckiego, aż do tych arystokratycznych alei pełnych pałacy i pałacyków 18 i 19 wieku; to wreszcie szeroki wspaniały Men, ta nieśmiertelna tętnica Frankfurtu dawnego, wpsółczesnego i przyszłego i wszystkie te rojne dzielnice pracy i postępu nowoczesnego: jakaż to trafna a jak zarazem piękna oprawa do naszego festivalu, do życiowo pojętego renesansu muzycznego od

Św. Grzegorza do Palestriny, od Dufaya do Malipiera. Ale nie tylko o te kamienie idzie. Idzie także o to, że ludzie wśród nich żyjący i duchem ich przejęci, mają dla dążności naszych mało że zrozumienie, ale wręcz entuzjazm.

Bo też znać trzeba poziom i charakter ich kultury muzycznej, kultury, dla której nacechowania wystarczy wymienić choćby tylko parę instytucji takich jak słynne muzeum muzykologiczne im. Manskopfa, jak zaawansowane obecnie na Akademię Muzyczną Konserwatorium dra Höchsta, jedno z najlepszych w Niemczech, jak doskonały chór Rühla; jak wspaniałe, związane z nazwiskami najpierwszych dyrygentów europejskich „Museumskonzerte", albo reprezentujące najwyższy poziom muzyczny w międzynarodowym ruchu radiowym koncerty frankfurtskiego broadcastingu. Jak słuszną zaś i nieprzedawnioną jest tradycjonalna, wielka reputacja frankfurckiej *opery*, mogłem się o tym przekonać w czasie festivalu z okazji wznowienia *„Śpiewaków Norymberskich"* — przedstawienia, które zwłaszcza na nas przybyłych z Polski i jej opłakanych stosunków operowych musiało wywrzeć głębokie wrażenie przez swoją piękną zespołowość, przez ten równomierny, poważny a udany wysiłek wszystkich; przez tę idealistyczną rzeczowość wznoszącą słuchacza do głównych myśli dramatu a nie ściągającą do nizin płytkiego solizmu. Takiej „Prügelfuge" przy końcu drugiego aktu, stopionej w ruchu i muzyce do całości tak doskonałej — inscenizował generalny intendent teatrów miejskich Hans *Meissner*, dyrygował mistrz Klemens *Krauss* — nie oglądałem jeszcze na żadnej scenie ni przed — ni powojennej. Rysowały się w tym i pierwszorzędne kreacje indywidualne, na czele całkiem niepospolite człowiecze i śpiewacze rozwiązanie jednego z najpiekielniejszych problemów sceny muzycznej wogóle: Beckmessera, przez młodego jeszcze artystę, Herberta *Hessego*, a za nim co partia to postać, od uroczej, pełnej wykwintnej naturalności Ewy, Emmy *Hainmüller*, aż do najdrobniejszej szarży jakiegoś tam „majstra" cechu śpiewaczego. Lecz wszystko to było zrobione z tym cechującym prawdziwego artystę (nie pomniejszającym bynajmniej jego wyrazu indywidualnego) altruizmem, z tą właśnie rzeczowością, która skierowana jest ostatecznie do czegoś nad-osobowego — i w wyniku czuło się nie pana X ani panią Y, ale Wagnera, ale arcydzieło, potęgujące się do klasycznej pobudki końcowej „Wachet auf" crescendem tak szerokim i harmonijnym, do jakiego zdolny jest tylko doskonale usprawniony i uduchowiony zespół.

Przepraszam czytelnika, jeżeli dotknęłem czegoś, o czym u nas może lepiej nie mówić. Rzeczowość w operze! Myśl dramatyczna! Zespołowość! Cóż za śmieszne zachcianki... My chcemy słyszeć głosy, głosy grube, tłuste, głupie, i kwita; czyż nie tak? No trudno. Stopnie kultury są różne. Istnieją ludzie, których podniebienia wymagają Bóg wie jakich finezji kucharskich, a Buszman woli schrupać na żywo tłustego karalucha. Niech się nim cieszy. A ja wracam do sprawy.

Oceniając ustosunkowanie się Frankfurtu do 4 kongresu „odnowicieli" muzyki specjalnie katolickiej, nie należy zapominać i o tym, że żyje tu 30 proc. katolików, którzy odgrywają niemałą rolę w życiu miejskim i pozostali też w posiadaniu starej katedry koronacyjnej, ongiś stolicy prymasa Niemiec dziś fary miejskiej z komisarzem biskupim (ordinarius loci rezy-

duje w Limburgu). Lecz udział społeczeństwa frankfurtskiego w zjeździe nie ograniczał się bynajmniej do sfer katolickich: uczestniczyli w nim z takim samym entuzjazmem i zwolennicy innych wyznań chrześcijańskich, śpiewali w chórach, wypełniali salę koncertową i katedrę, witali owacyjnie wysokich dygnitarzy kościelnych, zwłaszcza naszego purpurata. Oto gest... Nie odbiegała też od postawy społeczeństwa rola magistratu, który nie zadowolił się oficjalnym powitaniem kongresu przez prezydenta miasta w swoim czcigodnym ratuszu, ale poza wszelkimi innymi ułatwieniami sypnął — jak sypie na cele tego towarzystwa od lat — subwencję idącą w dziesiątki tysięcy Reichsmark, a w dodatku obiecał dalsze bardzo pokaźne sumy na przyszłość, o ile co drugi zjazd odbędzie się we Frankfurcie (pozostałe mają być poza granicami Rzeszy). Oczywiście walne zgromadzenie koncepcję tę chętnie przejęło. Taki oto jest ten Frankfurt. Nie należy wszakże do tych miast, które, jak np. Wiedeń, miejsce następnego kongresu, dla tego się o takie imprezy ubiegają, ponieważ w nich żyją, nimi się ratują; Frankfurt tego nie potrzebuje; ale sprawa przemawia mu do przekonania, emocjonuje go — więc poprostu z tradycyjnej ambicji kulturalnej musi ją zaprotegować; otwiera trzos; zagarnia ją i basta.

Trzosów, skoro o nich mowa, otworzyło się zresztą jeszcze więcej. Parokrotnie wyższą jeszcze zapomogę aniżeli m. Frankfurt dał przede wszystkim gospodarz zjazdu w wyższej instancji: *rząd niemiecki*, do czego dochodzą dalej subwencje drugich państw na wyjazd swoich mniejszych czy większych delegacji. Niepośledńią pozycję zajmuje w tej rachubie i *Polska*, proporcjonalnie do swojej pokaźnej drużyny, — ale wzamian też żaden drugi naród (chociaż wszystkim się dobrze działo) nie był przez naszych niemieckich gospodarzy otaczany takimi względami i sympatiami jak my, począwszy od naszego dostojnego przywódcy ks. Kardynała-Prymasa, a skończywszy na naszych chłopuszkach chórowych, którzy cudem tylko nie wyłysieli, tyle ich tam nagłaskano i napieszczono.

Do umilenia nam pobytu w obcym mieście przyczyniła się — jakżeby inaczej — niemało i nasza polska placówka dyplomatyczna, w której gościnnych salonach spędziliśmy miłe chwile zwłaszcza z okazji przyjęcia, wydanego przez konsula generalnego p. *Korzeniowskiego* i jego małżonkę na cześć ks. Prymasa oraz ks. Arcybiskupa Fryburskiego. Nie zbrakło tam oczywiście i Antoniego *Komana*, naszego miejscowego ambasadora muzycznego, który pomimo długoletniej działalności na obczyźnie — jako wielce ceniony śpiewak estradowy i profesor frankfurtskiej Akademii Muzycznej, radiosłuchacze znają go także jako polskiego speakera frankfurtskich koncertów nocnych — nie przestał być gorącym Polakiem i powitał nas z całą swojską serdecznością. Wreszcie i my sami, chór poznański z swoim areopagiem, uzupełnionym w międzyczasie przez Feliksa *Nowowiejskiego* oraz przygodnie przez Józefa *Wiłkomirskiego*, staliśmy się, jak to na obczyźnie bywa, towarzystwem doskonale zgranym i w pewnym stopniu samowystarczalnym, które trzymało się najchętniej razem także i poza wspólnym stołem i imprezami „szeregowymi". Tym nie mniej kongres taki międzynarodowy nie po to się przecie zbiera, żeby rozsypywać się w obce sobie grupki narodowe, lecz właśnie koleżeńskie zbliżenie pomiędzy muzykami różnych nacji należy do zadań jego najważniejszych a, zarazem i najponętniejszych. Z prawdziwą też

przyjemnością odetchnąłem po latach znów — w miarę przeraźliwie ograniczonego „kieszonkowego" — tą atmosferą szerokiego świata artystycznego, i w wyniku notuję szereg wielce ciekawych zdobyczy, wśród których cenię sobie specjalnie pouczające dyskusje z przemiłymi kolegami włoskimi, na czele z świetnym muzykologiem Uniwersytetu Mediolańskiego prof. dr. Fausto *Torrefranca* i prof. dr. Eduardem *Dagnino* z papieskiego Instituto di Musica Sacra w Rzymie, pomijając wiele innych jeszcze interesujących zetknięć i wrażeń na marginesie tego zjazdu wielojęzycznego a przecież nie babilonskiego.

Obaczmyż teraz, jakie zjazd ten dał wyniki artystyczne.

Olgierd Straszyński

MUZYKA MECHANICZNA

Przeglądając miesięczne dodatki różnych wytwórni, sygnalizujących swe najnowsze nagrania, uderza nas stale jedna rzecz. Oto pewien utwór, nagrany np. przez wytwórnię His Master's Voice w bardzo krótkim czasie ukazuje się w najnowszym dodatku, zawierającym ostatnie nagrania Columbii lub innej większej wytwórni płyt.

Mało tego. Wystarczy, aby jakaś wytwórnia „odświeżyła" stare nagranie np. symfonii Beethovena — natychmiast inne wytwórnie zabierają się do nowego nagrania tej samej właśnie symfonii — dobierając sobie w tym celu nie mniej sławnych dyrygentów.

Jest to jak gdyby rywalizacja „międzywytwórniowa", cicha, zawzięta walka, wytrwale i konsekwentnie prowadzona. Rolę wojsk „najemnych" pełnią najsławniejsze orkiestry świata z najwybitniejszymi kapelmistrzami na czele.

Ma to swoje dobre i złe strony. Dla nas, muzyków, niezwykle ciekawym jest porównywanie dwu różnych nagrań tego samego utworu. Odmienne interpretacje tym łatwiej jest porównywać ze sobą, że technicznie dane dwa nagrania stoją przeważnie na tym samym poziomie (jako pochodzące z tego samego mniej więcej okresu czasu). Przy nagraniach orkiestrowych jaskrawo występują wszelkie różnice w interpretacji; doskonale słyszymy jakie tematy i jakie „ruchy" dyrygent wysuwa na plan pierwszy, a co chce uważać za tło i tematy drugoplanowe. Ujemną stroną tej rywalizacji poszczególnych wytwórni jest fakt, że dużo arcydzieł muzycznych pozostaje nadal nienagranych na płyty i musi czekać cierpliwie na swoją kolej.

Tu musimy skonstatować, że w ostatnich czasach większą część produkcji światowej płyt stanowi muzyka rozrywkowa i to przeważnie jazzowo-taneczna. Dobra muzyka „poważna" musi zajmować miejsce na szarym końcu a to z tej prostej przyczyny, że klientela mało żąda a jeszcze mniej kupuje płyt z muzyką poważną.

Zważywszy fakt, że dobre nagranie np. symfonii Beethovena pociąga za sobą olbrzymie koszta (wynajęcia chociażby samej orkiestry najmniej na kilka dni, honorarium dla opracowującego to nagranie dyrygenta, koszta techniczne wraz z obsługą, mikserami i t. p.) należałoby dobrze zastanowić się nad tym, czy wskazanym jest nagrywanie tego samego utworu po kilka

razy w tym samym np. miesiącu. Czy nie lepiej byłoby, gdyby każda z wytwórni opracowała specjalny plan działania na dany okres czasu? Są to naturalnie nierealne marzenia „ściętej głowy"... Wytwórnie najlepiej wiedzą na co je stać i nigdy nie chcą zbyt wiele ryzykować. To też wytwórnia H. M. V. mając zamiar wypuścić w świat sonaty L. van Beethovena w mistrzowskim wykonaniu Artura Schnabla rozesłała najprzód prospekty quasi abonamenty, proponując nabycie kolejno ukazujących się seryj. Do dnia dzisiejszego ukazało się już takich seryj 9 i jak wiemy cieszą się one wielkim powodzeniem.

Jeśli teraz zrobimy rzut oka ogólny na krajową produkcję muzyki poważnej z przykrością skonstatujemy, że u nas prawie nic się nie robi w tej dziedzinie! Nikt poważnie nie myśli o stworzeniu kolekcji płyt, składającej się z muzyki polskiej (o konkurowaniu z zagranicą, jeśli chodzi o nagrywanie repertuaru wszechświatowego, tym bardziej nie może tu być mowy!) a o nakreśleniu jakiegokolwiek bądź planu w tym względzie nie można nawet marzyć!

Skoro czynniki miarodajne o tym nie myślą — trudno wymagać od „ubogich" krajowych wytwórni płytowych, aby nakreśliły jakieś plany nagrań poważnej muzyki, której (jak na złość!) nie żądają po sklepach detalicznych. W Polsce zarabia się na płytach z piosenkami rewiowymi, melodiami z filmów dźwiękowych lub z tangami, przerobionymi z cygańskich lub rosyjskich romansów... Najpoważniejszym utworem, który ma jeszcze jakie takie wzięcie u klienteli — jest „Smutna piosenka" (Chanson triste) Czajkowskiego w nagraniu chóru Dana (!!!!) a w najlepszym razie Humoreska Dworzaka... Wobec tak krytycznej sytuacji jasnym jest, że nagrywanie polskiej muzyki może odbywać się jedynie przy pomocy pewnego funduszu czy to ministerialnego czy też czerpanego z Funduszu Kultury Narodowej.

O zbyt takich płyt możemy nie martwić się jeśli sobie uprzytomnimy:

1) ile szkół w Polsce potrzebuje płyt z polską muzyką na przewidziane w programie nauczania t. zw. „audycje muzyczne";

2) jak wielkie zainteresowanie polską muzyką panuje stale poza granicami naszego kraju nie tylko wśród naszych emigrantów lecz także wśród obcych!

3) że właściwie nie posiadamy „reprezentacyjnych" płyt z polską muzyką, które mogłyby być rozesłane w celach propagandowych przez M. S. Z. do radiofonij zagranicznych, do dyrygentów, instrumentalistów i śpiewaków przeważnie nie znających poza Chopinem innych polskich kompozytorów.

4) że organizując „subskrypcję" na poszczególne serie polskich utworów możemy zdobyć szereg zamówień z krajowych konserwtoriów, szkół muzycznych — wreszcie od prywatnych osób, dla których sprawa propagandy polskiej muzyki nie jest obojętna!

Jak już wspominaliśmy na tym miejscu, były próby nagrywania polskiej muzyki i to nawet symfonicznej! Grały tej miary orkiestry, co Filharmonia Warszawska, Opera Warszawska i Orkiestra Polskiego Radia. Niestety, te nieliczne nagrania są kroplą w morzu a tytuły nagranych polskich dzieł giną w powodzi tytułów bezwartościowych utworów w niezbyt wybrednie wydanych katalogach. Brak reklamy tego rodzaju utworów i specjalnych katalogów muzyki polskiej daje się dotkliwie odczuć.

Z przykrością muszę jeszcze na tym miejscu poruszyć pewną sprawę. Wiadomy jest mianowicie fakt, że polskie płyty z poważną muzyką nie dają żadnego zysku. Sprzedaż ich zmniejsza jedynie deficyt wytwórni, a w najlepszym razie zwraca koszt nagrania. Nagrywanie takich płyt przez wytwórnie nazwałbym „dobroczynnością" na rzecz naszej kultury muzycznej.

Niestety, znam już dwa wypadki, że spadkobiercy tej miary kompozytorów co Stanisław Moniuszko i Zygmunt Noskowski, których dzieła stały się poniekąd własnością całego narodu — obrali sobie za cel właśnie wytwórnie płytowe i przez wysuwanie pewnych pretensyj (skąd inąd słusznych i przy innej koniunkturze zupełnie uzasadnionych) — mogą doprowadzić do wycofania ze sprzedaży i tak nielicznych polskich kompozycyj z tak wielkim trudem i wysiłkiem nagranych!

Przechodząc do sprawy nowych nagrań płytowych, podaję numery ciekawszych nagrań z ubiegłego miesiąca.

1. J. S. Bach:
   a) Koncert włoski w wyk. Berlińskiej Filh. pod dyr. Hansa Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E 2079—80.
      Uwaga: Jako dodatek: K. W. Gluck: Gawot (z Armidy) i Tambourin (z Ifigenii w Aulidzie);
   b) Dwie Suity w wyk. kameralnego zespołu pod kierunkiem Adolfa Buscha. Suita No. 1 (C-dur) H. M. V. DB 3012—14; Suita No. 2 (h-moll) H. M. V. DB 3015—17.
2. W. A. Mozart:
   Sinfonie B-dur (K. V. 319) w wyk. Edwina Fischera z tow. ork. kameralnej. H. M. V. DB 3000—3002.
3. L. van Beethoven:
   a) Symfonia A-dur No. 7. Filharmonia New-Yorska pod dyr. Artura Toscaniniego. H. M. V. DB 2986—2990;
   b) Symfonia C-dur (No. 1) op. 21 Filh. Berlińska pod dyr. Hansa Pfitznera H. M. V. (= Grammophon) LM 95093—5;
   c) Koncert fortepianowy Es-dur No. 5, Wilhelm Kempff z tow. Filh. Berlińskiej H. M. V. (= Grammophon) LM 67082—86;
   d) Kwartet e-moll op. 59 No. 2, Budapeszteński kwartet. H. M. V. DB 2907—10;
   e) Sonata f-moll op. 57 (Apassionata), Rudolf Serkin. H. M. V. C 2879—2881.
4. G. Rossini:
   Uwertura do op. „Włoszka w Algierze", Filh. New-Yorska pod dyr. Artura Toscanini. H. M. V. DB 2943.
5. C. M. Weber:
   Uwertura do op. „Wolny Strzelec" oraz wstęp do III-go aktu tejże opery, Berlińska Filh. pod dyr. W. Furtwänglera. H. M. V. (= Grammophon) LM 67108—9.
6. Fr. Schubert:
   Symfonia h-moll (niedokończona), a) Wiedeńska Filh. pod dyr. Bruno Waltera, H. M. V. DB 2937—9; b) Berlińska Filh. pod dyr. Eryka Kleibera, Telefunken. E. 1777—79.

7. H. Berlioz:
   Fragmenty z „Potępienia Fausta" (marsz, menuet, presto i walc), Bostońska ork. pod dyr. Sergiusza Kussewickiego. H. M. V. DB 3009—10.
   Uwaga: Jako dodatek (na czwartej stronie) G. F. Haendel: Larghetto z Concerto Grosso h-moll No 12. (w tymże wykonaniu).
8. J. Brahms:
   a) Wariacje op. 21 No. 1, Wilhelm Backhaus. H. M. V. DB 2808;
   b) Symfonia D-dur No. 2, op. 73, Londyńska Filh. pod dyr. Tomasza Beechama, Col. LWX 124—128.
9. M. Rimskij-Korsakow:
   Aria z op. „Cesarska narzeczona", Milica Korjus. H. M. V. (= Electrola) EH 994.
10. R. Strauss:
    Dwie pieśni: a) Cäcilie, b) Fruhlingsfeier w wyk. Viorica Ursuleac (sopr.). H. M. V. (= Grammophon) J 30017.
11. I. Strawiński:
    Koncert skrzypcowy D-dur, Samuel Dushkin z tow. orkiestry „Lamoureux" pod dyr. kompozytora. H. M. V. (= Grammophon) LM 67110—12.
12. Dwie pieśni w wykonaniu „niemieckiej Szlemińskiej" — Elisabeth Schumann: a) Fr. Schubert: „Śpiewaj skowronku!"; b) J. Brahms: "The little Sandmann". H. M. V. DA 1526.
13. Dwie arie „odświeżone" (na nowo nagrane) w wyk. Enrico Caruso — a) G. Bizet: Aria z kwiatkiem z op. „Carmen"; b) P. Mascagni: Aria (pożegnanie z matką) z op. „Rycerskość Wieśniacza". H. M. V. DB 3023.
14. Godne uwagi jest doskonale nagranie chóralnego fragmentu z 3-go aktu op. „Halka" (Po nieszporach przy niedzieli) w wyk. Opery Hamburskiej pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a (w języku niemieckim). Telefunken E 1934.
    Może to precyzyjne, technicznie bez zarzutu wykonane nagranie zachęci nas do zrobienia jeszcze lepszego nagrania tegoż fragmentu, ale tu, w Polsce i po polsku!
15. Louis Spohr:
    Koncert skrzypcowy a-moll No. 8 op. 47, Georg Kulenkampff z tow. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken E 1847—49.
16. A. Dworzak:
    Koncert wiolonczelowy op. 104, Gaspar Cassado z tow. Berl. Filh. pod dyr. H. Schmidt-Isserstedt'a. Telefunken 1893—97.
17. J. Sibelius:
    Dwie pieśni (po szwedzku) w wyk. słynnej murzyńskiej śpiewaczki Marion Anderson. H. M. V. DA 1517.
18. Dwie arie w wyk. Erny Sack (sopranu, posiadającego w swej skali głosowej całą trzykreślną oktawę!) — a) G. Donizetti: Aria z op. „Don Pasquale"; b) G. Verdi: Aria z op. „Rigoletto". Telefunken E 1755.

R o m a n P a l e s t e r: Petite Ouverture. Partition d'orchestre. Edition M. Arct, Varsovie. Str. 45. (Czas trwania: 5 minut.)

Sądząc z okładki, można by przypuścić, że utwór Palestra został wydany w jakiejś kolonii francuskiej „Varsovie"; dopiero następna strona rozwiewa całkowicie to niemiłe złudzenie, gdyż czytamy tam po polsku czarno na białym, że chodzi o „Małą Uwerturę" na orkiestrę, że została ona wydrukowana w Polsce przez M. Arcta i zacopyrightowana w New-Jorku u „Sesac'a" w 1937 r. Wszystko więc w porządku i od tego miejsca należy się p. Michałowi Arctowi entuzjastyczna oda pochwalna.

Pierwsza polska partytura symfoniczna wydrukowana przez prywatnego polskiego wydawcę! Już za to jedno trzeba złożyć wydawnictwu M. Arcta gorące wyrazy podziękowania. Znalazł się nareszcie w Polsce choć jeden wydawca-muzyk, który się zdecydował ponieść ryzyko nakładu partytury orkiestrowej i to w dodatku „modernistycznej"! Fakt ten jest tak niezmiernie doniosły sam przez się, że wyklucza jakiekolwiek zarzuty, natury formalnej (jak np. pewne niedopatrzenia w znakach chromatycznych): nuty są wydane świetnie, nie ma co gadać. Sztych ładny, wyraźny; papier pierwszorzędny, aż miło do ręki wziąć! Cudów dokonuje ten amerykański „Sesac" (Society of european stage authors and composers) że potrafi takich bodźców dostarczyć naszym polskim wydawcom. Należy spodziewać się, że i inne zacne firmy polskie, zachęcone dobrym przykładem p. Arcta zdobędą się na odwagę drukowania współczesnych kompozycji polskich, a i sam p. Arct, o ile się nie zawiedzie na swej pierwszej stawce, zachęci się do dalszych eksperymentów w tym samym kierunku. Najtrudnieszym zwykle bywa początek: gdy raz przesąd o nierentowności wydawnictw polskiej muzyki symfonicznej zostanie przełamany (może kiedyś i na poważnych kompozytorach zaczną wydawcy zarabiać), sprawa ogłaszania drukiem dzieł orkiestrowych w Polsce nie będzie się przedstawiała tak beznadziejnie, jak dotychczas.

Wypada teraz z kolei zająć się treścią utworu i jego autorem, co szczęśliwie umiał zdobyć nabywcę dla swego dzieła.

Geneza tej kompozycji jest następująca. Po napisaniu olbrzymiej 4 częściowej symfonii, której konstrukcja przypominała rozpiętość drapacza chmur, Roman Palester zapragnął stworzyć muzykę przejrzystą, prostą, dostępną dla ogółu, słowem — popularną. Chodziło mu o utrzymanie się w stylu współczesnym, i na zdecydowanym poziomie artystycznym, ale przy jednoczesnym doborze tematów, mogących trafić do gustów szerokiej publiczności. Z tego trudnego zadania wywiązał się Palester po mistrzowsku. „Mała uwertura" posiada wszystkie zalety doskonale pomyślanego utworu: przejrzystość i zwięzłość formy, jasność i plastykę tematów, błyskotliwą szatę orkiestrową, humor, wdzięk i lśniącą dowcipem fakturę. „Uwertury" słucha się z prawdziwą przyjemnością.

Równie interesująca jest przy studiowaniu. Po 4 taktach brawurowego wstępu (Allegro vivace) na tle ciekawej pod względem rytmicznym harmonii w skrzypcach, fagot solo wprowadza charakterystyczny temacik staccato w b-dur, oparty o dominantę. Podtrzymuje go banjo-tenor. Po 8 taktowym

okresie fortepian z klarnetem cytują ten sam temacik w d-dur, po czym przekorny jak figiel motyw odzywa się we fletach i obojach w f-dur następnie winduje się po 4-o taktowym łączniku do smyczków, aby wreszcie poruszyć w e-dur całe tutti.

Nie trzeba się łudzić, że opisana ekspozycja posiada brzmienie tonalne. Palester dał swemu niefrasobliwemu tematowi oryginalną oprawę z harmonicznym pieprzykiem, interesującą zarówno ze względu na jej charakterystyczną rytmikę jak i problemy dobrze rozplanowanych kontrastów.

Po skończonym tutti — ekspozycji pierwszego tematu — trąbka solo pnie się w górę, załamując się w 3-m takcie, gdzie przechodzi w łącznik, zaczerpnięty z motywu tematycznego. Część drzewa z fortepianem wprowadzają drugi temacik, równie kokieteryjny, jak pierwszy, jednak dostatecznie odcinający się od poprzedniego. Ekspozycja drugiego tematu osiąga po pewnym czasie punkt kulminacyjny, po czym po pauzie zaczyna się przeróbka. Trąby i waltornie wystukują jako tło akord dominantowy do f a skrzypce I i II „ogadują" pierwszy temat na przeróżne sposoby. Następuje szereg progresji z tonacji na tonację według koła kwintowego. Na trzeciej wersji w Es zdarza się mała katastrofa, lecz tuba solo z honorem ratuje sytuację: wytrąbia sama temat na wesoło. Zamiast przeróbki drugiego tematu powraca łącznik na tle diatonicznych pochodów kwintetu unissono. Raptownie, po krótkim stringendo, rozbrzmiewa reprisa w tutti e dur. Temat jest doskonale rozłożony na blachę z fortepianem i skrzypce. Kontrapunktuje całe drzewo i basy. Wszystko do końca odbywa się według recepty klasycznej uwertury: repriza drugiego tematu i brawurowa coda.

Odpowiednia adnotacja na wstępie partytury objaśnia że „napisana („Mała uwertura") jest w skondensowanej formie klasycznej uwertury i odznacza się żywym tempem i wesołym charakterem".

Wesołym inspiratorem utworu jest p. Tomasz Jaworski, któremu kompozycja została zadedykowana i który podobno miał ją wykonać po raz pierwszy na popularnym koncercie po 10-cio minutowej próbie. Świetna legitymacja dla nieomylnej ręki instrumentacyjnej autora i dostępności tej partytury dla orkiestr o różnych poziomach.

Trzeba również wziąć pod uwagę prosty zespół, na jaki została przeznaczona: podwójne drzewo, 2 trąby, 2 waltornie, puzon, tuba, fortepian, banjotenor, perkusja (3-ch wykonawców) i kwintet. Te zalety, w połączeniu z lekko banalną tematyką „Małej uwertury" gwarantują nowemu utworowi Palestra — niezbyt wyszukanemu pod względem muzycznym, skonstruowanemu jednak zręcznie, — długotrwałe i wszechstronne powodzenie na wszystkich estradach koncertowych.

Michał Kondracki

Karol Hławiczka: Polskie Tańce Ludowe. Warszawa. Gebethner i Wolff.

Zbiór tych tańców ułożony jest w sposób celowo uproszczony. Wskazuje na to wyraźnie faktura, ograniczająca się do prowadzenia znanych melodii w prawej ręce, a w lewej do uderzania najprostszych funkcyj w rytmie danego tańca. Ten rodzaj opracowań nie wymaga właściwie oceny, bo nie jest ani zły ani dobry.

S. W.

Pietruszyńska Jadwiga: *Dudy Wielkopolskie.* Poznań, 1936. Skład Główny: G. Gebethner i Wolff, 8°, 80 str. Archiwum Etnograficzne Instytutu Zachodnio-Słowiańskiego Uniwersytetu Poznańskiego, Zeszyt 2.

Nasza na razie jeszcze bardzo uboga literatura o polskich instrumentach ludowych — bo oprócz *jednej* monumentalnej pracy Adolfa Chybińskiego p. t. „Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu", Kraków, 1924, istnieją tylko mniejsze rozprawy tegoż autora oraz luźne wzmianki i notatki różnych etnografów i obserwatorów — została w piękny sposób wzbogacona przez wyżej wymienioną pracę młodej muzykologiczki, która wyszła ze szkoły poznańskiej. W oparciu o „Regionalne Archiwum Fonograficzne", pozostające pod kierunkiem prof. dr. Łucjana Kamieńskiego, które specjalnie poświęcone jest wielkopolskiemu folklorowi muzycznemu, zbadała J. Pietruszyńska kulturę dudziarską w Wielkopolsce. Właściwie mówiąc, odkryła na nowo istnienie tej sztuki ludowej tak szeroko i gęsto rozmieszczonej, a zarazem — jak wykazuje autorka — tak jeszcze żywotnej, jakiej nie spotykamy już nigdzie indziej w Polsce. Drogą objazdów, metodycznych wypytywań oraz obserwacji w terenie i badania zebranego materiału w Zakładzie Muzykologicznym autorka uzyskała bardzo interesujący i ważny materiał o dudach, siesieńce, koźle i dudkach. 109 dudziarzy i koźlarzy udało się autorce „znaleźć" i zebrać od nich informacje itp. Trudno wzgl. nie możliwe jest w tym krótkim referacie nawet wymienić tylko najważniejsze naukowe zdobycze, które potrafiła autorka podać wzorowo jasnym sposobem i lekkim, płynnym stylem. Po krótkich uwagach o „metodzie badań terenowych", autorka szczegółowo przedstawia: dudy w dawnej Wielkopolsce (rozdział ten zawiera wiele cennych uwag i sprostowań), dudy w Wielkopolsce dzisiejszej (nomenklatura ludowa, zasięg geograficzny dudów wielkopolskich, żywotność praktyki dudziarskiej w Wielkopolsce, sztuka wyrobu dudów, strój dudów wielkopolskich, skala dudów wielkopolskich, typika regionalna wśród dudów wielkopolskich, wielkopolscy dudziarze na wychodźtwie); wielkopolskie siesieńki (pasterski instrument, to samo co średniowieczne „Platerspiel"); kozioł zbąski (praktyka muzyczna koźlarzy, jej żywotność i tradycje, konstrukcja kozła, sztuka wyrobu kozłów, strój kozła, skala kozła, praktyka koźlarska w przyszłości); zbąskie dudki doślubne; związki dudów wielkopolskich z dudami poza polskimi; dudy wielkopolskie wobec historycznych pomników z zakresu instrumentoznawstwa. Na końcu pracy znajduje się jeszcze „powiatowy spis dudziarzy i koźlarzy wielkopolskich". Rysunki, fotografie i 4 mapy zamykają wartościowe studium, które budzi nadzieję, że rozprawa ta stanowić będzie początek szeregu muzyczno-etnograficznych prac młodych wychowanków poznańskiego „Zakładu Muzykologicznego".

J. Pulikowski

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ubiegły okres sprawozdawczy należy uznać za wyjątkowo udany zarówno pod względem doboru artystów, jak też z powodu interesujących programów.

Wielką sensacją artystyczną były dwa koncerty tak dawno nie słyszanego u nas Fritza *Kreislera*, które zgromadziły wielkie tłumy specjalnej, niespotykanej na innych kocertach, publiczności. Gra Kreislera. otoczonego wciąż nimbem sławy najlepszego skrzypka na świecie, nie dorównywała jednak poziomowi takiego Hubermana lub Buscha. I nie sądzę, by należało przyczyny tego szukać w starzeniu się artysty. Chodzi tu nie o fakt ewentualnego spadku formy, ale o zestarzenie się samego stylu gry, o różnicę epok. My teraz oczekujemy już czego innego od wirtuoza: obok głębi i rozmachu wymagamy również precyzji technicznej i powagi stylistycznej. Artyści tej miary co Busch lub Szigeti dowiedli nam, że cechy te mogą być połączone i że niekoniecznie wielkiemu artyzmowi musi towarzyszyć pewna niedbałość o szczegóły, o styl, o technikę. Dlatego nie przechodzimy do porządku dziennego nad niedociągnięciami w grze Kreislera. Ale nie przeszkadza to nam również ocenić jej prawdziwych walorów, czegoś, co jest trudne do zdefiniowania, a co się w jego grze niewątpliwie wyczuwa, czegoś, co da się tylko określić jako pewna „wielkopańskość" interpretacji, wielki gest. na który niewielu młodszych wirtuozów umie się zdobyć, a który wywiera tak fascynujące wrażenie na publiczność. Dało się to wyczuć w pewnych momentach „Koncertu" Beethovena, odegranych z prawdziwym natchnieniem, a lepiej jeszcze w mniej poważnych, ale niewątpliwie bardzo efektownych utworach samego Kreislera.

O ile mieliśmy tu do czynienia ze świetnym przykładem artyzmu starej daty, o tyle całkowicie w nowy świat przenosi nas sztuka saksofonisty duńskiego Sigurda *Rashera*, który wystąpił na koncercie Polskiego Radia w „Romie". Młody ten a już sławny w Europie artysta jest obecnie bodaj jedynym wirtuozem na świecie, specjalizującym się w poważnym repertuarze na saksofonie, instrumencie, który tak niesprawiedliwie został, zupełnie zresztą przypadkowo zepchnięty do kategorii instrumentów jazzowych. Dzięki swemu mistrzowstwu technicznemu, pozwalającemu na ogromne rozszerzenie skali i efektów dźwiękowych saksofonu, wykazał Rasher jak bogate możliwości zawiera ten instrument, łączący w sobie cechy brzmieniowe instrumentów dętych i smyczkowych; dzięki zaś swej wielkiej kulturze muzycznej i niezwykłemu wyczuciu nowej muzyki, dowiódł jak doskonale nadaje się saksofon do muzyki poważnej. To też niemal całkowicie Rasherowi zawdzięczać należy, że szereg wybitnych kompozytorów współczesnych pisze utwory na saksofon solo, narazie tylko dla Rashera, ale z czasem, można się spodziewać i dla innych wirtuozów, zachęconych rozrośnięciem się literatury saksofonowej.

Obok tych dwuch sensacyj artystycznych należy zanotować wspaniały triumf Ewy *Bandrowskiej-Turskiej*, której tak dawno nie słyszeliśmy w godnym jej repertuarze współczesnym. Jej wykonanie „Koncertu na głos z orkiestrą" *Kasserna* było zupełnie niezrównane zarówno pod względem mistrzostwa technicznego jak i kultury muzycznej. Rewelacją dla Warszawy był występ w Filharmonii zupełnie nieznanego u nas pianisty niemieckiego Wilhelma *Kempffa*, reprezentującego szkołę niemiecką w najlepszym sensie tego słowa: Świetną technikę, potężny ton, pewną, utrzymaną, jednak w karbach ekstatyczność interpretacji i głęboki pietyzm dla dzieła. Zalety te połączone z niezwykłą zdolnością uwypuklania ukrytych spoideł formalnych utworu sprawiły, że jego interpretację „Koncertu B-dur" *Brahmsa* należy zaliczyć do zupełnie wyjątkowych.

Usłyszeliśmy poza tym Egona *Petri*, któremu jednak nie odpowiada styl Szopenowski (Koncert e-moll) i *K. Kranca*, który bardzo kulturalnie wykonał „Koncert d-moll" *Bacha*.

W tym okresie sprawozdawczym poznaliśmy również drugiego obok Ansermeta mistrza nowej muzyki Hermana *Scherchena*. Podobnie jak Ansermet jest on nie tylko świetnym dyrygentem, ale również doskonałym znawcą muzyki współczesnej i jej bardzo aktywnym propagatorem zarówno na polu teoretycznym (on to był założycielem sławnego pisma „Melos"; obecnie redaguje na wielką skalę zakrojone czasopismo „Musica Viva"), jak praktycznym (jemu zawdzięczają swoją sławę liczni kompozytorzy awangardowi, m. innymi Alban Berg) i pedagogicznym (Kursy dyrygenckie i ogólno-muzyczne organizowane przez niego co roku w większych miastach Europy cieszą się wielkim rozgłosem). Miał on między innymi, korzystając ze swego pobytu w Polsce wystawić u nas balet Strawińskiego „Historia żołnierza" w oryginalnych dekoracjach i swojej inscenizacji ściśle zgodnej z intencjami Strawińskiego. Wystawiał on ten balet już w szeregu europejskich centrów muzycznych, wywołując wszędzie furorę. Niestety w naszych warunkach okazało się, że ta impreza jest nie do zrealizowania, chociażby ze względów materialnych, gdyż trudno u nas liczyć na to by podobne przedstawienie zainteresowało szersze grono publiczności. Wobec tego cały projekt spalił na panewce. Komentarze chyba zbędne.

Musieliśmy się więc ograniczyć do wysłuchania koncertu, dyrygowanego przez Scherchena w Filharmonii. Dał on dowód swego mistrzostwa zarówno w repertuarze klasycznym (*Mozarta* „Serenada notturno" i J. Ch. *Bacha* „Symfonia B-dur") jak w nowym („Pacific 231" *Honeggera* i „Pulcinella" *Strawińskiego)* prowadząc te utwory z niezwykłą subtelnością, precyzją i sugestywnością. Nowoczesny na ogół repertuar miał również wybitny i ceniony u nas dyrygent rosyjski Emil *Cooper*, który jednak po Scherchenie i w porównaniu z Ansermetem, wywarł nieco słabsze wrażenie, niż w sezonach ubiegłych. Natomiast pamiętny był tegoroczny przyjazd Hermana *Abendrotha*. Wprawdzie jego wykonanie „IX-tej Symfonii" ustępowało w tym roku, częściowo może z winy orkiestry, wykonaniu zeszłorocznemu, ale za to dał on na koncercie popołudniowym wspaniałą, naprawdę porywającą interpretację „V-tej Symfonii", która była też rehabilitacją orkiestry, mającej jeden ze swych najlepszych dni.

Programy koncertów filharmonicznych były w okresie sprawozdawczym urozmaicone i naprawdę bardzo ciekawe. Muzyka współczesna była wyjątkowo obficie uwzględniona, jakkolwiek mieliśmy stosunkowo mało pierwszych wykonań. Wśród nich pierwsze miejsce zajmuje czarująca, pełna wspaniałych wynalazków dźwiękowych „Pulcinella" *Strawińskiego*. Ten jego okres „klasycyzujący" jest u nas bardzo mało znany i chcielibyśmy poznać więcej utworów w tym stylu. To też szkoda, że następny Strawiński w programie koncertu Coopera był reprezentowany przez Suitę z „Ptaka Ognistego", prowadzoną jeszcze tak niedawno przed tym przez Ansermeta. Bardzo dodatnie wrażenie wywarł w interpretacji Scherchena dawno u nas nie grany „Pacific" *Honeggera*, utwór, który pomimo zewnętrznej powłoki dzieła „maszynowego", posiada wartości muzyczne znacznie głębsze i dlatego nietylko nie zestarzał się, ale jest nadal utworem porywającym, chociaż tak zwana

„maszynowa muzyka", najtrywialniejsza chyba postać muzyki „rzeczowej", oddawna już wyszła z mody i przestała epatować.

Zestarzał się natomiast „Koncert na głos i orkiestrę" T. Z. *Kasserna*. Pomimo niezaprzeczonych wartości muzycznych, interesujących pomysłów, efektownej interpretacji, ma on w sobie wszystkie wady cechujące na ogół młodą twórczość polską sprzed 10 lat: pewien eklektyzm stylistyczny, predylekcję do form niesprecyzowanych, do melodii o zatartych konturach i chwiejnej harmonice. Wady te występują ze szczególną wyrazistością na tle faktury wokalnej.

Bardzo słabym utworem jest młodzieńcza „Rapsodia murzyńska" *Poulenca*, która nie tylko nie przypomina w niczym o wiele ciekawszej prawdziwej muzyki murzyńskiej, ale nawet w oderwaniu od założenia razi ubóstwem inwencji i naiwnością faktury. W zestawieniu z tą nieudaną muzyką nowoczesną ogromnie wygrywa arcydzieło wielkiego prekursora modernizmu: „Obrazy z wystawy" Modesta *Musosrgskiego*. Był to może jedyny w dziejach muzyki prawdziwy naturalista, któremu się udawało przedstawiać przy pomocy muzyki rzeczy pozornie najmniej do tego nadające się. I niezależnie od tej niezwykłej wyrazistości, są te obrazki bardzo ciekawe muzycznie i zalet tych nie straciły do dziś dnia. Świetna orkiestracja *Ravela* jeszcze lepiej uwypukliła wartości utworu. Z innych ciekawszych utworów, jakie znalazły się w programach koncertów filharmonicznych, należy wymienić efektowne „Wariacje chromatyczne" Bizeta, wydobyte z zapomnienia i zinstrumentowane przez Weingartena oraz „Ciaconnę" *Bacha* w nieco za ciężkiej instrumentacji *Caselli*.

W tym urozmaiconym programie brakowało tylko jakiegoś pierwszego wykonania nowego utworu polskiego. Lukę tę wypełnił koncert Polskiego Radia w „Romie", gdzie orkiestra pod dyr. Grzegorza *Fitelberga* wykonała po raz pierwszy „Concertino na orkiestrę" Bolesława *Woytowicza*. Znajdujemy w tym utworze tę samą doskonałą robotę, pewność techniczną i szlachetność faktury, co w „Poemacie żałobnym". Jedynie tematyka jest w tym nowym utworze mniej interesująca, nie wolna zresztą od reminiscencyj. W każdym razie dzieło to jest znacznie ciekawsze od obu utworów na saksofon, wykonanych przez Raschera na tym samym koncercie, a napisanych specjalnie dla niego przez dwóch wybitnych kompozytorów współczesnych. „Koncert" J. Iberta pełen gracji i wdzięku, w inwencji jest jednak dość banalny; w „Koncercie" Larsa E. *Larssona*, najwybitniejszego kompozytora szwedzkiego młodego pokolenia, dziwi niewspółczesność i nieoryginalność faktury. Poza tym koncert w „Romie" zawierał efektowną suitę z baletu de *Falla* „Trójkątny kapelusz", symfonię *Boccheriniego* i prześliczną uwerturę *Rossiniego* do opery „Scala di seta".

W Konserwatorium ruch koncertowy nieco zamarł. Częściowo z powodu epidemii grypy, a głównie chyba wskutek wybitnego zmniejszenia się frekwencji publiczności koncerty były rzadkie. Z ciekawszych momentów zanotować należy występ Bolesława *Woytowicza* oraz koncerty dwóch artystów włoskich skrzypka R. *Barreza* i pianisty E. *Scarlino*.

Program VIII audycji Tow. Muz. Współcz. wskutek grypy srożącej się wśród wykonawców ulegał parokrotnym zmianom, aż wreszcie z zapowiedzianych pierwotnie numerów ostał się jedynie *Rascher*. Program wykonany

przez niego na audycji był znacznie ciekawszy od tych utworów, jakie grał w „Romie". Zwłaszcza wartościową się okazała „Sonata na saksofon i fortepian" *Jacobiego*, o wspaniałej konstrukcji i bardzo ciekawych efektach barwnych, opartych na specjalnych połączeniach saksofonu i fortepianu. Poza tym wykonał Rascher „Introdukcję i Capriccio" E. *Borcka* i lżejszy w aspiracjach „Taniec Satyra" Fredy *Swain*.

Ciekawe były pieśni *Ravela* i *Bartóka* odśpiewane przez M. *Janowskiego*. I. *Rosenbaum* i J. *Lefeld* wykonali utwory *Debussyego* i *Poulenca* pisane specjalnie na fortepian na 4 ręce.

Stow. Miłośników Dawnej Muzyki obchodziło uroczyście dziesięciolecie istnienia. Koncert jubileuszowy zawierał piękną „Sonatę na dwoje skrzypiec i organy" S. *Szarzyńskiego*, „Suitę D-dur" na orkiestrę J. S. *Bacha* i „Te Deum" *Haendla* z udziałem A. *Michałowskeigo*, chóru Kość. Zbawiciela i ork. kameralnej pod dyr. T. *Zalewskiego*.

Konstanty Regamey

POZNAŃ

Druga połowa sezonu zapowiada się zajmująco o tyle, że wystąpić ma szereg obcych kapelmistrzów. Dotychczas widzieliśmy ich dwóch: Matačiča i Scherchena, a na najbliższych koncertach mają się ukazać przy pulpicie Benda i Zdzisław Jahnke.

Zarówno Matačič jak i Scherchen zrobili tutaj wielkie wrażenie, — pierwszy swą bezpośredniością, wielkim temperamentem, poważną kulturą muzyczną i dużą techniką kapelmistrzowską, — drugi pedantyczną dokładnością, wyciąganiem szczególików i zmuszaniem orkiestry do takiej subtelności dynamicznej, jakiej nie słyszeliśmy w naszym zespole pod żadnym innym dyrygentem. Muzycznie Scherchen nie zawsze jest przekonywujący a jego smak artystyczny jest niekiedy gatunku średniego, zajmującym jest jednak zawsze. Dla orkiestry jest on pedagogiem nieocenionym, szczególnie tam gdzie orkiestry są pozostawione samym sobie — jak to właśnie w Polsce się dzieje. Męczy muzyków swoją pedanterią i bardzo nieraz dziwacznymi wymaganiami (smyczkowanie koniecznie naodwrót i na przesadnie nieraz wielkich łukach), ale ostateczny efekt jest taki, że wszystko wydaje się naturalne i proste.

Z nowości usłyszeliśmy drugą symfonię Szostakowicza, pomyślaną chyba programowo, bo tak w niej dużo obrazowości, podanej zresztą w niezwykle zwartej formie i środkami nieomylnie celowymi. Umiarkowana w brzmieniu wybitna ta symfonia celuje także znakomitą instrumentacją.

Pierwszy raz również słyszeliśmy zgrabnie zrobione, na ludowych motywach oparte „Kolo" Gotovaca, kompozytora jugosłowiańskiego. Z wymienionymi nowościami zapoznał nas Matačič, dyrygent opery w Zagrzebiu. Koncert fort. Schumanna w tym samym programie odegrał ceniony i lubiany pianista tutejszy, kierownik muzyczny radia poznańskiego Franciszek Łukasiewicz, który swymi występami w Niemczech i Austrii zdobył sobie ostatnio w prasie tamtejszej duże uznanie.

Jednym z poranków dyrygował niżej podpisany a solistą był młody pianista bydgoski Edmund Rösler (wariacje symf. Francka).

Z lokalnych nowości do zanotowania pierwsze wykonanie kwartetu Pora-

dowskiego na koncercie kameralnym Polskiego Kwartetu Smyczkowego (Jahnke, Witkowski, Szulc, Danczowski). Opus Poradowskiego utrzymane jest w stylu, który nabiera cech stałości u tego kompozytora, technicznie doskonalącego się bez przerwy, choć w wyrazie właśnie ustalonego. Polski Kwartet Smyczkowy pracuje stale, występując często (i ofiarnie) publicznie, jak również i w radio. Z produkcji radiowych miejscowych trzeba podkreślić sylwetkę Kasserna, ilustrację muzyczną Poradowskiego do „Rolanda" i wykonanie Ody żałobnej Bacha na chór, orkiestrę i solistów pod dyr. podpisanego.

St. Wiechowicz

WILNO

W grudniowym numerze „Muzyki" zamieszczona została korespondencja z Wilna tego rodzaju, że czytającemu wydawaćby się mogło, jakoby w Wilnie spędzano czas jedynie na intrygach i zwalczaniu „zasłużonych" w muzyce mężów. Sprawozdanie to wymaga uzupełnienia w postaci przytoczenia tego, co w ostatnim roku zrobiono. Zaczniemy od Konserwatorium, które prowadzone jest obecnie bez długów, które wypłaca najregularniej uposażenia i posiada budżet zrównoważony. Konserwatorium, które zaczęło pracę od pustych ścian, nabyło w drugim już roku istnienia sześć fortepianów na własność, wcale pokaźną bibliotekę nutową, trochę inwentarza i zdobyło zaufanie tak personelu nauczycielskiego i uczni jakoteż czynników oficjalnych, miejskich i społecznych. Pracę prowadzi się uczciwie, solidnie i pod kątem widzenia pewnej akcji, a nie wygodnej egzystencji jednej czy dwu jednostek. Konserwatorium łącznie z Radą Wil. Zrzeszeń Artystycznych prowadzi akcję budowy szkolnictwa muzycznego poza Wilnem. Od jesieni 1936 zostały powołane do życia Szkoła muzyczna w Święcianach, Instytuty muzyczne w Nowogródku i Grodnie. Klub Muzyczny rejestruje w III sezonie 37-mą audycję. Klub skupia w swym łonie najwybitniejszą inteligencję miasta i liczy w tej chwili przeszło 80 członków, wykazując stale tendencje rozwojowe. W ciągu ostatniego sezonu odbyło się szereg udanych wieczorów, jak wieczór sonat Beethovena (grali St. i J. Szpinalscy), wieczór pieśni niemieckiej (St. Korwin-Szymanowska). Koncert kameralny Kwartetu Polskiego (Umińska, Szaleski, Ochlewski, Adamska, Wysocka-Ochlewska) cieszył się ogromnym powodzeniem. Należy mieć nadzieję, że w przyszłym roku Klub zdobędzie się jeszcze na szerszą akcję sprowadzania polskich artystów z poza Wilna.

Klub prowadzi koncerty szkolne dla uczniów zakładów średnich i szkół powszechnych. Frekwencja na porankach około 1.000 osób.

W orkiestrze symfonicznej przeprowadzono mocną selekcję Pozbyto się elementu niewykwalifikowanego i niepewnego pod względem moralnym (np. jeden z członków dawnego zarządu orkiestry ma za sobą wyrok karny za sprzeniewierzenie). Dzisiaj w orkiestrze gra dużo osób młodych, absolwentów bądź starszych uczniów konserwatorium. Reorganizacja dała doskonałe wyniki. W ub. sezonie orkiestra wileńska (prowadzona świetnie przez Cz. Lewickiego) zajęła trzecie miejsce wśród orkiestr radiowych różnych miast polskich. W tym roku sprawy poszły jeszcze dalej i mamy nadzieję, że w ciągu najbliższego czasu orkiestra wileńska wysunie się na czoło orkiestr prowincjonalnych.

Jeszcze jedna dziedzina wymaga sanacji, a mianowicie wileńskie ajentury koncertowe, znajdujące się w rękach ludzi nie umiejących wogóle władać ani w mowie ani w piśmie językiem polskim. Po niepowodzeniach jesiennych (spowodowanych niepokojami antysemickimi) sezon koncertowy zamarł, dopiero ostatnio mieliśmy sensację. Przyjechał niejaki Johann Strauss z Wiednia i udawał kapelmistrza. Reklamowano tego pana w ten sposób, że można było przypuszczać, iż ten Strauss to autor „Zemsty Nietoperza" we własnej osobie (zm. 1899). Ponad to „wiedeńska orkiestra", z jaką Strauss przyjechał do Wilna okazała się miejscowego pochodzenia. Był też balet wiedeński, podobno jednak wiedenki pochodziły aż... z Katowic.

Ten odcinek życia muzycznego musi być oczyszczony. Wydarcie inicjatywy z brudnych rąk podejrzanego typu impresariów wileńskich wywoła wiele hałasu, może jeszcze jedną napaść w „Muzyce", ale przeprowadzone będzie.

Oto kilka faktów w uzupełnieniu „objektywnej" korespondencji „Muzyki". W każdym razie należy redaktorowi „Muzyki" pogratulować umiejętności dobierania sobie ludzi, którzy wiadomości swoje opierają wyłącznie na inwektywach osobistych, zasłaniając się tchórzliwie pseudonimem.

Irma

KRAKÓW

Grypa szalejąca w Krakowie nie oszczędziła sprawozdawców pism muzycznych, dlatego też i ten komunikat jest bardzo krótki i fragmentaryczny.

Koncertów odbyło się w ostatnim okresie sprawozdawczym dość dużo. Muzykę symfoniczną reprezentował popołudniowy koncert Filharmonii; odbył się on w porze podwieczorkowej i program miał zupełnie odpowiedni, t. zn. nadający się, całkiem dobrze do wykonania w kawiarni przy akompaniamencie brzęku naczyń. Trudno się zgodzić na narzucanie tego rodzaju programów instytucji tak poważnej jak Filharmonia, powołanej do kultywowania muzyki wyższej klasy, to też oburącz podpisuję się pod uwagami p. Wiechowicza, zawartymi w jego sprawozdaniu z życia muzycznego w Poznaniu, w poprzednim numerze Muzyki Polskiej.

Z solistów na pierwszym miejscu należy wymienić doskonałego skrzypka węgierskiego Telmanyiego. Poza tym wystąpiła pianistka krakowska, przebywająca od kilku lat w Berlinie, Halina Sembratówna; koncert ten przedstawił nam artystkę bezsprzecznie poważną, lecz zawiódł oczekiwania wielu słuchaczy. Gra p. Sembratówny posiada wprawdzie gruntowne podstawy techniczne i jest wybitnie muzykalna, lecz brak jej polotu i konsekwentnych koncepcji dynamicznych przeprowadzanych na szerszą skalę. Koncert młodego pianisty Alfreda Müllera wzbudził szacunek dla wykonawcy, który przedstawił program przeszło dwugodzinny, wielostronny i wymagający dużego wysiłku artystycznego i fizycznego. W skromniejszych ramach odbył się drugi występ p. Müllera i recital szopenowski utalentowanej pianistki N. Weisman Hublerowej, pożegnalny przed wyjazdem na konkurs do Warszawy.

Ażeby chociaż kronikarsko uzupełnić niekompletny obraz krakowskiego ruchu koncertowego w ubiegłym okresie wymienię Koncert symfoniczny Związku Zawodowego Muzyków Polskich, Koncert Związku Chórów po-

święcony pamięci St. Niewiadomskiego i recital jubileuszowy Konstantego Kniaginina.

Pogłoski o wznowieniu przedstawień opery jak dotąd, ciągle jeszcze nie sprawdzają się. Czyżby sprawa znowu utknęła na martwym punkcie?

Włodzimierz Poźniak.

Z ORMUZU

W ubiegłych miesiącach odbyły się objazdy koncertowe:
Na Wołyniu — Zwidrynówna i Małcużyński,
w Grodzieńszczyźnie i Kieleckim — Szlemińska, Umińska i Bukin,
w Łódzkim — Łuczaj, Jarzębski i Walentynowicz; Szlemińska i Lewiecki,
w Nowogródczyźnie — Szlemińska, Jerzy Szpinalski i Nadgryzowski,
w Wileńszczyźnie — Szlemińska, Koszeliński i Rutkowski,
na Pomorzu — Strokowska-Farjaszewska i Sztompka, Szlemińska-Rösler,
w Lubelszczyźnie i w Łódzkim — Zwidrynówna i Szpinalski,
w Radomiu i Ciechanowie — Gołębiowski, Kowalski i Nadgryzowski,
w Płocku — Grabowska-Kuczewska i Jarzębski,
w Skierniewicach na koncertach z udziałem orkiestry symfonicznej 18 p. p. brali udział: Jarzębski, Małcużyński, Gołębiowski, Łuczaj.

Teren działalności ORMUZ'u powiększył się w tym roku o nowe 17 miast: Kalisz, Łódź, Radom, Janów Lubelski, Łomżę, Ostrów Mazowiecki, Augustów, Hajnówkę, Swisłocz, Wołkowysk, Chełmno, Chełmżę, Dzisnę, Postawy, Mołodeczno, Lidę.

Programy VII—X koncertów w Wraszawie w Sali Konserwatorium zawierały: J. Chr. Bacha: Kwintet i Sonatę na 2 klawesyny, Mozarta: Kwintet klarnetowy i Kwintet na fortepian i instrumenty dęte, Szarzyńskiego: Sonatę, Bacha: Suitę D, Haendla: Te Deum, Schumana: Duety na sopran i tenor, Schuberta, Wolfa i Brahmsa: Pieśni, Żeleńskiego: Wariacje na kwartet smyczkowy, Zarębskiego: Kwintet fortepianowy, Szałowskiego: Suitę na skrzypce i fortepian.

Wykonawcami byli: Orkiestra i chór pod dyr. T. Zalewskiego, „Kwartet Polski", Zespoły kameralne, S. K. Szymanowska, M. Janowski, K. Czekotowski (śpiew), E. Umińska (skrzypce), M. Trombini-Kazurowa (klawesyn), J. Wysocka-Ochlewska (fortepian i klawesyn), K. Bacewicz i I. Rosenbaum (fortepian).

KRONIKA

POLSKA

Bydgoszcz

Dnia 4-go stycznia odbyło się otwarcie *bydgoskiego studia radiowego.*

Katowice i Ziemia Śląska

Chóry „Ogniwo" i *„Magistracki"* w Katowicach przygotowują *IX-ą symfonię Beethovena*, której wykonanie jest tutaj projektowane na wiosnę.

*

Towarzystwo Muzyczne w Katowicach oragnizuje *szereg popularnych wykładów o muzyce.* Będą to wieczory często o charakterze dyskusyjnym urozmaicone przykładami muzycznymi. Zadania prowadzenia tych wykładów w charakterze prelegentów podjęli się profesorowie Śląskiego Konserwatorium Muzycznego.

*

W Katowicach zaczęło wychodzi pismo *„Śląskie Wiadomości Muzyczne"*. Jest to miesięcznik poświęcony kulturze muzycznej Śląska.

Kraków

Dnia 2-go lutego odbył się uroczysty koncert ku czci *ś. p. Stanisława Niewiadomskiego*, zorganizowany przez tutejsze towarzystwa śpiewacze.

*

Instytut włoski urządził *koncert kameralny*, na którym obok dzieł Rossiniego i Richetiego wykonano utwory Nodianiego, który jest na Uniwersytecie Jagiellońskim lektorem języka włoskiego.

Lublin

Odbył się tutaj *koncert* symfoniczny poświęcony *twórczości Lista.* Dyrygował E. Dziewulski, koncert fortepianowy a-dur wykonał prof. Paweł Lewiecki z Warszawy.

*

Na zjeździe Związku Polskich Stowarzyszeń Śpiewaczych i Muzycznych województwa lubelskiego uchwalono m. in. zorganizować w Lublinie *kurs dla dyrygentów chórów.*

*

Ukazał się pierwszy numer miesięcznika *„Lubelskie Wiadomości Muzyczne"*, redagowanego przez znanego muzyka tutejszego prof. Wierzbickiego.

Łódź

Łódzki oddział *Zw. Zaw. Muzyków Chrześcijan* urządził w Domu Śpiewaków *koncert symfoniczny* z udziałem orkiestry złożonej z 65-ciu osób pod dyr. A. Bautzkego; jako soliści wystąpili: K. Koronkiewiczówna, H. Lessing i A. Wentland. Wykonano utwory Dobrzyńskiego oraz Bacha i Wagnera.

Poznań

Zarząd Wielkop. Zw. Śpiew. wyznaczył zgodnie z regulaminem na zawody w r. 1937 następujące utwory.

Dla chórów męskich: Kat. I — Wal-Sikorski „Jakże nie mam smutna być?" Kat. II — K. Sikorski „Wierzba", Kat. III — T. Mayzner „Dwie pieśni ludowe".

Dla chórów męskich: Kat. I — Wallek-Walewski „Nokturn", Kat. II — St. Niewiadomski — „Hymn polskiej młodzieży", Kat. III — W. Poradowski „Wędrujemy borem lasem".

Dla chórów żeńskich: Kat. I — W. Raczkowski „Pasła pastereczka". Kat. II — St. Poradowski „Rusałki". Kat. III — Moniuszko „Wędrowna ptaszyna".

Każdy chór kategorii II i III jest obowiązany wykonać oprócz utworu wyznaczonego, utwór dowolny a nadto jednogłosowo Moniuszki „O matko moja" (ze śpiewnika wydanego przez związek).

Warszawa

W dniu 31-go stycznia r. b. *Państwowe Konserwatorium Muzyczne* obchodziło uroczyście *75-ą rocznicę swego wskrzeszenia.* Obchód jubileuszowy rozpoczął się mszą w kościele akademickim po czym w gmachu Konserwatorium odbyła się uroczysta akademia. Akademię zagaił rektor Eugeniusz Morawski a o zasługach wskrzesiciela u-

czelni Apolinarego Kątskiego mówił prorektor Wacław Kochański.

*

W dniu 21 lutego odbyła się w Filharmonii Warszawskiej uroczysta inauguracja *III-go konkursu im. Fr. Chopina.* Z 250 zgłoszonych kandydatów wybrano 105-u posiadających pełne kwalifikacje w myśl konkursowego regulaminu. Reprezentują oni 21 narodów, m. in. zainteresowanie wzbudza udział pianistów japońskich. Audycje konkursowe trwać będą do dnia 12-go marca r. b.

*

Instytut Fryderyka Chopina zawiadamia, że na dzień 15-go stycznia 1937 r. jako ostatni termin nadsyłania prac na *konkurs na dziełko o Fr. Chopinie* nadesłano prac 19. Wyniki konkursu podane będą w niedługim czasie.

*

Według ostatniej statystyki „*Polskiego Radia*" przyrost abonentów radia wyniósł w roku 1936-ym 37,7%. Ogólna ilość radiosłuchaczy wynosiła w Polsce w dniu 1-go stycznia 1937 r. 677,404 co stanowi 2% ludności kraju. Pod względem radiofonizacji kraju Polska przesunęła się obecnie na *8-e miejsce* w Europie, wyprzedzając m. in. Włochy i Austrię.

*

Dyrekcja Opery Warszawskiej powołała do życia *radę artystyczną,* w skład której weszli: F. Brzeziński, T. Czerniawski, Z. Drzewiecki, M. Kondracki, W. Maliszewski, E. Morawski, L. Różycki. P. Rytel, K. Sikorski, K. Stromenger i A. Wieniawski.

Wilno

W dniu 4-go lutego w wileńskim Klubie Muzycznym odbył się *koncert „Kwartetu Polskiego"* z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian). W programie muzyka polska (Lessel, Żeleński, Zarębski.)

Żelazowa Wola

Prace nad zewnętrzną restytucją ośrodka Żelazowa Wola (14-o morgowy park) są na ukończeniu. Park jest założony i ogrodzony wysokim murem. Dworek w Żelazowej Woli, w którym urodził się Chopin został odrestaurowany. Obecnie komitet „*Dni Chopinowskich*", który prowadzi prace, zajęty jest urządzaniem wnętrza dworku.

Polska muzyka i polscy wykonawcy za granicą

W ramach obchodu rocznicy powstania styczniowego urządzonego przez kolonię polską w Lipsku wystąpił młody śpiewak warszawski *Aleksander Hermes* (tenor), który odśpiewał kilka pieśni. Po koncercie został on zaproszony na szereg występów do Drezna.

*

Kapelmistrz Polskiego Radia *Mieczysław Mierzejewski* zaproszony został do *Frankfurtu* nad Menem, gdzie dyrygować będzie w dniu 25 marca orkiestrą rozgłośni frankfurckiej. W programie *muzyka polska:* Statkowski, Noskowski, Moniuszko, Palester i Sygietyński.

*

Przed mikrofonem radiowym w *Rydze* wystąpił tenor polski *Michał Zabejda Sumicki.*

*

Ewa Bandrowska-Turska wystąpiła w ciągu stycznia kilkakrotnie w *Helsingforsie, Tallinie i Rydze.*

*

W dniu 8 stycznia *Jan Kiepura* po raz pierwszy występował w *Brukselli.* Odśpiewał on m. in. balladę *Nowowiejskiego* po polsku.

*

Znany pisarz polski *Jerzy Kossowski*, przebywający obecnie *w Rio de Janeiro* zorganizował w tamtejszym radio propagandową audycję w języku polskim pod nazwą *„Hora poloneza"*. W muzycznej części audycji wzięła udział stale w Brazylii przebywająca śpiewaczka polska p. de Valley-Koszarowska, która wykonała arie i pieśni *Moniuszki, Chopina* i *Wrońskiego.*

*

Pianista polski *Stanisław Niedzielski* wystąpił z wieczorem chopinowskim w berlińskiej Beethovensaal.

*

Poznański chór katedralny (dyr. X. W. Gieburowski) otrzymał od komisarza działu polskiego na międzynarodowej wystawie w *Paryżu* oficjalne *zaproszenie na wystawę.* Zaproszenie to, wysłane w porozumieniu z Ignacym Paderewskim przewiduje koncert w jednej z sal paryskich oraz występ chóru podczas nabożeństwa w katedrze Notre Dame.

Oprócz tego chór otrzymał zapytanie z Ameryki, czy przyjąłby zaproszenie na *6-o tygodniowe turnée po Ameryce* (20 występów).

*

W dniu 23-go stycznia odbył się w *Sztokholmie* uroczysty koncert, którego dochód przeznaczony został na cele akcji *pomocy dla dzieci hiszpańskich.* W koncercie wziął udział *Jan Kiepura*, który po występie udekorowany został orderem Gwiazdy Polarnej.

*

W dniu 18 stycznia odbył się w *Hilversum* (Holandia) radiowy koncert symfoniczny, poświęcony *muzyce polskiej*, na którym wykonano IV-ą symfonię *Szymanowskiego*, suitę *Woytowicza* oraz wariacje na małą orkiestrę *Palestra.* Wykonawcami byli: *G. Fitelberg* (dyrekcja), *Z. Drzewiecki* (fortepian). Następnego dnia *w Hadze* odbył się recital fortepianowy *Z. Drzewieckiego.* W programie znalazły się utwory *Szymanowskiego, Maciejewskiego* i *Ekiera.*

*

W *Bernie* odbył się recital śpiewaczy *Haliny Leskiej*, znanej mezzosopranistki Opery Warszawskiej.

*

„Kwartet Polski" (Umińska, Ochlewski, Szaleski, Adamska) z udziałem J. Wysockiej Ochlewskiej (fortepian) wystąpił w lutym r. b. dwukrotnie *w Rydze.* Pierwszy występ odbył się w poselstwie polskim, drugi — w radio. Artyści wykonali szereg utworów polskich m. in. Sonatę na dwoje skrzypiec *Szarzyńskiego*, Wariacje *Żeleńskiego*, Kwartet *Lessla*, Kwintet *Zarębskiego* etc. Członkowie kwartetu odznaczeni zostali łotewskim orderem „3 gwiazd".

*

Dnia 13-go lutego odbyła się w *Tallinie* uroczysta *premiera „Halki"*. Reżyserował specjalnie z Warszawy przybyły Franciszek Freszel, baletmistrz — Piotr Zajlich.

*

Ignacy Paderewski po raz pierwszy od wielu lat wystąpił dwukrotnie *w Szwajcarii.* Pierwszy jego koncert odbył się w Lozannie, drugi w Solurze, na dochód tamtejszego muzeum kościuszkowskiego.

*

Eugenia Umińska i *Zygmunt Dygat* wzięli udział w koncercie, urządzonym przez ambasadę polską *w Paryżu*, wykonywując utwory Chopina, Szymanowskiego, Debussy'ego i Ravela.

*

Prof. Józef Turczyński wystąpił *w Berlinie* wykonywując Bacha — Lista „Weinen, Klagen", oraz szereg utworów *Chopina.* Prasa berlińska oceniła występ polskiego pianisty nader pochlebnymi recenzjami.

*

Powracając po dłuższym pobycie w Londynie do Polski znana skrzypaczka warszawska p. *Irena Dubiska* wzięła udział w koncercie urządzonym przez Niemiecki Front Pracy w berlińskiej Beethoven-Saal wykonywując m. in. „Mazura" Młynarskiego.

*

„*Straszny Dwór*" będzie po „Halce" drugą operą polską wystawioną w *Hamburgu*. Dnia 14 lutego przybył do Warszawy intendent opery hamburskiej Strohm i dekorator Reinking aby ujrzeć „Straszny Dwór" na scenie opery warszawskiej.

*

Polski Związek Kół Śpiewaczych we Francji obchodzi w roku bieżącym 15-o lecie swej pracy. W związku z tym jubileuszem odbędzie się w maju w Lille wielki festival koncertowy oraz zjazd polskich kół śpiewaczych na terenie Francji.

ANGLIA

W *studio radia* londyńskiego (B. B. C.) odbyło się pierwsze wykonanie „*Te Deum*" *Kodyly'ego*.

*

Słynna profesorka paryska *Nadia Boulanger* wraz ze swym zespołem wokalnym dała w grudniu dwa koncerty przed mikrofonem *radia londyńskiego* i jeden publiczny. Na koncertach w radio wykonano francuskie utwory wokalne poczynając od Perotina a kończąc na Ravelu, Schmitt'cie, Poulencu etc. Na koncercie publicznym wykonano wielkanocną kantatę Schütza, „Reuqiem" Faurego i (po raz pierwszy) „Dytyramby i Hymny" kompozytora angielskiego Lennoxa Berkeley'a.

*

W radio londyńskim odbyło się pierwsze wykonanie kantaty „*Dona nobis pacem*" kompozytora angielskiego *Vaughan Wiliams*.

*

Świetny kapelmistrz angielski *Tomasz Beecham* po wielkich sukcesach odniesionych na czele londyńskiej orkiestry filharmonicznej w całych Niemczech powrócił do *Berlina*, gdzie dyrygował w operze „*Orfeuszem*" Glucka.

AUSTRIA

Wiedeńska opera państwowa wystawia w tym sezonie w nowej inscenizacji następujące dzieła: „Klejnoty Madonny" Wolfa Ferrari'ego, „Don Karlos" Verdi'ego. „Rossini w Neapolu" Bernharda Baumbartnera, „Don Pasquale" Donizetti'ego, Fiamma" Resphigi'ego i „Palestrina" Pfitznera.

*

Na tegorocznym *festivalu w Salzburgu* dyrygować będą: *Toscanini* („Falstaff", „Fidelio", „Śpiewacy Norymberscy", „Flet zaczarowany"), *Bruno Walter* („Don Giovanni", „Wesele Figara", „Orfeusz"); *Hans Knappertsbusch* (Straussa „Elektra" i „Kawaler z różą"). Poza tym każdy z wymienionych dyrygentów prowadzić będzie dwa koncerty, na których wykonane zostaną dzieła Mozarta, Brahmsa, Brucknera, Beethovena i Straussa.

*

Z inicjatywy Towarzystwa Przyjaciół Brucknera w Wiedniu oraz międzynarodowego stowarzyszenia brucknerowskiego dokonano *nowego wydania IV-ej symfonii Brucknera* dokładnie na zasadzie manuskryptu.

CZECHOSŁOWACJA

Opera *Borodina* „*Książę Igor*" wznowiona została w „Narodnim Divadle" w *Pradze* po 37-u latach nie grania. Dekoracje wykonał Rosjanin Benois, reżyserował Jugosłowianin Branko Gavella.

*

Teatr czeski w *Ołomuńcu* wystawił w tym sezonie *komedię muzyczną Alberta Roussela* „Testament ciotki Karoliny".

*

Na koncercie Czeskiego Towarzystwa Kameralnego wykonano *nowy utwór Bohuslawa Martinu* — kwintet smyczkowy.

*

Nowością sezonu symfonicznego w Pradze były m. in. Suita góralska *Krziczki* i V-ta partita *Petrzelka*.

FRANCJA

Znany młody kompozytor francuski *Jean Francais* wystąpił w końcu ubiegłego i na początku bieżącego roku w kilku miastach niemieckich dyrygując swym utworem „*Concertino*" na fortepian z orkiestrą.

*

W Paryżu wystawiono ostatnio *dwa wznowienia oper francuskich*. Wielka opera wystawiła „Monnę Vannę" *Henri Fevrier'a*, zaś Komiczna — *Chabrier'a* „Król mimowoli".

*

Opera paryska wystawiła *balet słynnego tancerza Sergiusza Lifara* p. t. „*Spacer do Rzymu*" napisany według scenariusza M. Jean-Louis Vaudoyer. Treść baletu zaczerpnięta jest ze wspomnień Stendhala.

*

W Paryżu wystawiono w tym sezonie nową operę *Dariusa Milhaud* „*Krzysztof Kolumb*" do tekstu Pawła Claudel'a.

*

W sezonie bieżącym wykonano w Paryżu kilka *nowych utworów symfonicznych* kompozytorów francuskich m. in. symfonię *Philippe'a Gaulbert* i symfonię *Raymonda Loucheur*.

*

Nowy utwór symfoniczny *Artura Honeggera* — tryptyk „*Preludium — arioso-fughetto*" wykonany ostatnio w Paryżu wykazuje w stylu charakterystyczny zwrot do polifonii. Jest to, jak twierdzi krytyka „stylizowany Bach".

*

Dwaj znani kompozytorzy paryscy napisali ostatnio ilustracje do *filmów*. *Maurice Jaubert* do filmu „*Czerwony Kapturek*" a *Delvincourt* do filmu „*Pamir*".

*

Francuskie wytwórnie *płyt gramofonowych* (Pathé, Polydore) wypuściły ostatnio szereg nowych nagrań. M. in. ukazało się kilka aryj z opery „*Orfeo*" *Monteverdiego* w wykonaniu śpiewaczki Yvonne de Marc Hadour.

*

W sali „Triton" w Paryżu odbył się uroczysty *koncert* poświęcony twórczości niedawno zmarłych kompozytorów *P. O. Ferraud* i *Filipa Lazara* (kompozytora rumuńskiego, który stale zamieszkiwał w Paryżu).

*

Dyrekcja jednej z paryskich szkół muzycznych postanowiła zorganizować przy swej uczelni specjalny *kurs radiowy*, mający na celu przygotowanie absolwentów szkoły do występów przed mikrofonem.

*

W Paryżu zmarł w wieku lat 55-u sławny tenor rosyjski *Kubicki*, który nie mało przyczynił się do popularyzacji we Francji muzyki rosyjskiej (szczególnie Mussorgskiego).

*

Stowarzyszenie miłośników gry skrzypcowej przy konserwatorium paryskim przyznało swą *doroczną nagrodę* w sumie 10.000 franków pannie *Renée France Froment* z klasy Andre Fourret.

*

Szalapin organizuje *trupę operową*, złożoną z zamieszkałych w Paryżu śpiewaków-emigrantów. Trupa ta objeżdżać będzie *Europę* z rosyjskimi operami.

*

Skrzypaczka genewska Blanka Honegger i flecista Marcel Moyse wykonali w sali konserwatorium paryskiego *nowe dzieło* świetnego kompozytora czeskiego *Bohuslawa Martinu* — koncert na flet i skrzypce z orkiestrą. Było to pierwsze wykonanie tego utworu.

*

Dla uczczenia jubileuszu *Puszkina* Opera Paryska wystawiła *„Borysa Godunowa" Mussorgskiego* i *„Złotego Kogucika" Rimskiego-Korsakowa.*

*

Paryska Opera Comique otrzymuje od rządu francuskiego wielomilionową *subwencję.*

HISZPANIA

Słynny *wiolonczelista hiszpański Pablo Casals* ukończył 60 lat. Urodzony w Katalonii został obecnie mianowany honorowym obywatelem Madrytu.

ITALIA

Odnaleziono *nieznany koncert skrzypcowy Paganiniego*, jeden z 9-u napisanych a czwarty z zachowanych. Jest on w tonacji d-moll, pochodzi z r. 1831, ma 91 stronic. Rękopis jego kupił czeladnik szewski Gachi w Parmie wraz z makulaturą za 20 lirów.

*

Opera *Giordana „Madame Sans Gêne"* została wystawiona w Teatro Reale (Rzym) w 25 lat po premierze, która odbyła się w Nowym Yorku.

*

Kolosalny sukces w Bolonii osiągnęła opera *„Imelda"* mało znanego kompozytora *Adolfo Candino.*

JAPONIA

Hidemaro hr. Konoye najwybitniejszy *dyrygent japoński* objeżdża od pół roku z koncertami *Amerykę i Europę.* Dłuższy czas bawił w Anglii i we Włoszech, ostatnio w Niemczech, gdzie dyrygował w Dreźnie i w Berlinie. Wykształcenie muzyczne pobierał on w Wiedniu i w Niemczech. Dyryguje muzyką europejską oraz transkrypcjami utworów staro-japońskich.

*

W tegorocznym *konkursie chopinowskim* w Warszawie biorą udział m. in. *dwie pianistki japońskie* pp. Etayen z Paryża i Miwako Ki Mif z Tokio.

*

Muzyka europejska coraz bardziej dochodzi w Japonii do głosu. Po tegorocznym wykonaniu w Tokio *IX-ej symfonii Brucknera* zapowiadane są w przyszłym sezonie wykonania *„Passji św. Mateusza" Bacha* i *„Missa papae Marcelli" Palestriny.*

*

Skrzypek japoński *Kenshu Wanifuszi* wystąpił z wielkim powodzeniem *w Berlinie.*

NIEMCY

Znany kompozytor niemiecki *Paul Graener obchodził* dnia 11-go stycznia r. b. 65-ą rocznicę urodzin.

*

Jedyna żyjąca jeszcze *córka Roberta Schumanna — Eugenia Schumann*, która od 20-u lat mieszka w Bernie szwajcarskim obchodziła w styczniu r. b. 85-ą rocznicę urodzin. Była ona, podobnie jak jej matka Klara, pianistką, a kompozycji uczyła się u Brahmsa. Jest autorką dwóch cennych książek: „Wspomnienia" i „Życiorys Roberta Schumanna" („Robert Schumann, ein Lebensbild").

*

W dniach od 18 do 21-go marca r. b. odbędzie się drugi *Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej* w Baden-Baden. W ramach festivalu przewidziany jest szereg koncertów symfonicznych i kameralnych oraz wieczór muzyki baletowej. Dyrygować będzie Herbert Albert. Obok szeregu nowych dzieł kompozytorów niemieckich wykonane zostaną utwory Malipiero (2-ga symfonia), Caselli, Bartoka, Zadora („Symfonia taneczna") oraz kompozytorów angielskich i szwedzkich.

*

W grudniu rozpoczęło swój drugi rok pracy *Tow. nowej muzyki we Frankfurcie*. (Der Frankfurter Arbeitskreis fur neue Musik). Plan prac tow. obejmuje 4 publiczne koncerty oraz kilka wewnętrznych wieczorów muzycznych, na których wykonywane utwory poddawane są dyskusji członków, po czym, jeśli wyniki dyskusji są dla utworu pozytywne — dopuszczony zostaje do wykonania publicznego. Jeden z takich wieczorów poświęcony był *koncertowi na dwa fortepiany Strawińskiego*. Na publicznych koncertach mają być wykonane m. in. utwory kameralne Strawińskiego, Hindemitha, Bartoka, Malipiera, Jarnacha, Distlera etc.

*

W Monachium wystawiono operę „*Campiello*" *Ermanna Wolf-Ferrari*'-*ego*, graną dotychczas tylko w La Scali. Jest to ostatnie dzieło autora „Klejnotów Madonny".

*

Słynne *przedstawienia operowe w Bayreuth* odbędą się w tym roku między 23 lipca a 21 sierpnia. Dyrygować będą W. Furtwaengler i H. Tietien. Wystawiony będzie „Pierścień Nibelungów", Lohengrin oraz Parsival. Ceny miejsc jednolite: w amfiteatrze 30 marek od przedstawienia. Na „Pierścień" zakupywać należy odrazu cztery bilety. Zorganizowane zostanie specjalne połączenie lotnicze pomiędzy Berlinem a Bayreuth.

*

W Niemczech odbędzie się w tym roku *szereg festivali* ku czci 8-u muzyków, a mianowicie: ku czci *Brucknera* w Berlinie (kwiecień) *Brahmsa* w Hamburgu (maj), *Beethovena* w Bonn (maj), *Wagnera* w Detmoldzie (maj), *Haendla* we Wrocławiu (maj), *Buxtehudego* w Lubece (czerwiec), *Mozarta* w Würzburgu (czerwiec), *Haendla* w Getyndze (czerwiec). Oprócz tego odbędzie się szereg festivali zbiorowych m. in. „*Berlińskie Tygodnie Muzyczne*" (kwiecień, maj), uroczystości gutenbergowskie w *Moguncji* oraz goethowskie w *Dusseldorfie*, „*Roemerbergfestspiele*" we Frankfurcie n/M. (1 lipca — 31 sierpnia). Również latem odbędą się *festivale monachijskie* (Mozart, Wagner, Strauss), „*Reichsfestspiele*" w Heidelbergu, „*Festspielwochen*" w Dreźnie (sierpień), oraz „*3 dni muzyki domowej*" w Kassel.

*

Fritz Busch powrócił do Europy po wielkim turnee kapelmistrzowskim, uwieńczonym sukcesami w *Buenos-Aires*. Udaje się on do tego miasta zpowrotem najbliższego lata wraz ze swym bratem *Adolfem Buschem* oraz pianistą *Rudolfem Serkinem* zamierzając dać wielki *cykl koncertów beethovenowskich*.

*

Między utworami muzycznymi *Fryderyka Nitschego*, wydobytymi ostatnio z archiwum w Weimarze znajdują się „*Dwa Tańca Polskie*" na fortepian.

*

W dniu 8-go lutego r. b. odbył się w berlińskiej Filharmonii koncert poświęcony *muzyce francuskiej*. Dyrygował *Leo Borchard*. Program zawierał

utwory Debussy'ego, Ravela, Dukasa i Roussel'a.

*

W Hamburgu wystawiono z wielkim powodzeniem operę młodego kompozytora *Norberta Schultze „Czarny Piotruś"*.

*

Dla uczczenia 200-letniej rocznicy śmierci *Pergolesego* w trzech miastach niemieckich wykonano jego słynne *„Stabat Mater"*.

*

Po piętnastoletnich próbach firma Rundstatler w Berlinie wypuściła nowy, udoskonalony typ *maszyny do pisania nut*.

*

Rekord popularności wśród nowych oper niemieckich zdobyła opera *Wernera Egka „Czarodziejskie skrzypce"* wykonana w ciągu 2-ch sezonów na 32-ch scenach niemieckich. Drugie miejsce przypada operze *H. Reuttera „Doktor Johannes Faust"*, przyjętej na 14 scenach.

*

Filharmonicy berlińscy wykonali *nieznane* dotąd, niedawno wydobyte z bibliotek dzieła *Haydna* i *Mozarta*. Były to symfonia Es-dur Haydna i uwertura B-dur Mozarta.

*

Kompozytor *Hans Stieber* autor opery *„Der Eulenspiegel"* napisał nową muzykę do *„Snu nocy letniej" Szekspira*.

PALESTYNA

Palestyńska *orkiestra symfoniczna* odbywa wielkie turnee *po Kairze* wraz ze słynnym skrzypkiem *Hubermanem*. Orkiestrą dyrygować będą *Toscanini, Dobrowen i Steinberg*.

STANY ZJEDNOCZONE

Wytwórnia Paramount nosi się z zamiarem sfilmowania słynnej opery Bizeta *„Carmen"*. Rola tytułowa powierzona zostanie prawdopodobnie śpiewaczce Gladys Swarthout z nowojorskiej Metropolitan Opera.

*

Młody *kapelmistrz John Barbirolli*, pochodzący z ojca Włocha a matki Angielki, który po Toscaninim objął kierownictwo nowojorskiej orkiestry filharmonicznej odnosi na tym stanowisku olbrzymie sukcesy artystyczne. Prasa stawia go w rzędzie kilku najlepszych kapelmistrzów świata.

SZWAJCARIA

Dyrekcje kilku największych *teatrów szwajcarskich* postanowiły ze względu na ciężkie warunki materialne połączyć się i dawać *przedstawienia wspólnie*. Zurych daje operę wraz z orkiestrą, Berno-teatr i operetkę. Przedstawienia nowego „koncernu" teatralnego odbywać się będą na zmiany w Zurychu, Bernie i Bazylei.

*

Pod dyrekcją Lulc Balmera wykonano w Bernie po raz pierwszy 3-częściowy utwór *symfoniczny Frank Martina* p. t. *„Rhytmes"*.

*

Herman Scherchen wykonał po raz pierwszy w Szwajcarii 3 fragmenty z *opery „Karol V" Krzeneka*.

*

Akademia muzyczna w Genewie obchodziła w roku ubiegłym 50-o letnią rocznicę swego założenia. Założona w r. 1886 przez Karla Richtera do profesorów swych zaliczała najwybitniejszych pedagogów europejskich; m. in. należał do nich słynny skrzypek Ysae.

*

Doroczny *festival stowarzyszenia kompozytorów szwajcarskich* odbędzie się od 28 do 30-go maja.

*

W Genewie zmarł w wieku lat 69

znany kompozytor *Pierre Maurice*. Był on uczniem Masseneta i Fauré'go w Paryżu i pozostawił szereg utworów dramatycznych, symfonicznych oraz pieśni.

Z. S. R. R.

Toscanini dyrygował w Paryżu I-ą *symfonią Dymitra Szostakowicza*, kompozytora, który ostatnio popadł w Sowietach „w niełaskę".

*

Spośród najnowszych prac muzykologicznych wielkie zainteresowanie wzbudziła teoria sowieckiego muzykologa Aleksego Ogoleweca będąca próbą *rozszerzenia systemu tonalnego*, a raczej stworzenia nowego systemu. Ogolewec propaguje skalę złożoną z 17-u dźwięków tworzących oktawę (odległości między nimi są za tym mniejsze niż pół tonu). Konstruktor Selecki zbudował w myśl teorii Ogoleweca instrument klawiszowy o 17-u tonach w oktawie. Teoria ta spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem niektórych kompozytorów m. in. Sergiusza Prokoffiewa.

*

Przy Operze Państwowej w *Moskwie* powstało *studio operowe* zorganizowane według najlepszych wzorów.

LIST WICEMINISTRA PROF. J. UJEJSKIEGO

Z okazji 10-letniego jubileuszu Stow. Miłośników Dawnej Muzyki na ręce prezesa Stow. B. Rutkowskiego wpłynęło szereg listów i depesz. Przytaczamy tutaj list wiceministra W. R. i O. P. prof. Józefa Ujejskiego.

Wielce Szanowny Panie Prezesie!

Stan zdrowia nie pozwala mi niestety uczestniczyć w dzisiejszej uroczystości obchodu dziesięciolecia Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki.

Pan Prezes wie, jak wysoko cenię dorobek naukowy i misję kulturalną Stowarzyszenia i jak bardzo pragnąłem dać temu wyraz przez jak najżywszy udział osobisty w jego święcie; nie potrzebuję więc zapewniać Go o tym, że niemożność przybycia na Koncert dzisiejszy jest dla mnie wielką naprawdę przykrością. Proszę tych kilka słów przyjąć jako symbol uczuciowego i myślowego przynajmniej udziału mego w całym obchodzie a także w uznaniu zasług p. prof. A. Chybińskiego, które w pełni oceniam.

Proszę też przyjąć najserdeczniejsze życzenia dalszego świetnego rozwoju Stowarzyszenia i rosnącego powodzenia w pracy, pracy, prowadzonej z takim zasobem wiedzy i z tak szlachetnym zapałem

J. Ujejski

Z powodu braku miejsca spis artykułów muzycznych w czasopismach bieżących ukaże się w numerze następnym.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.